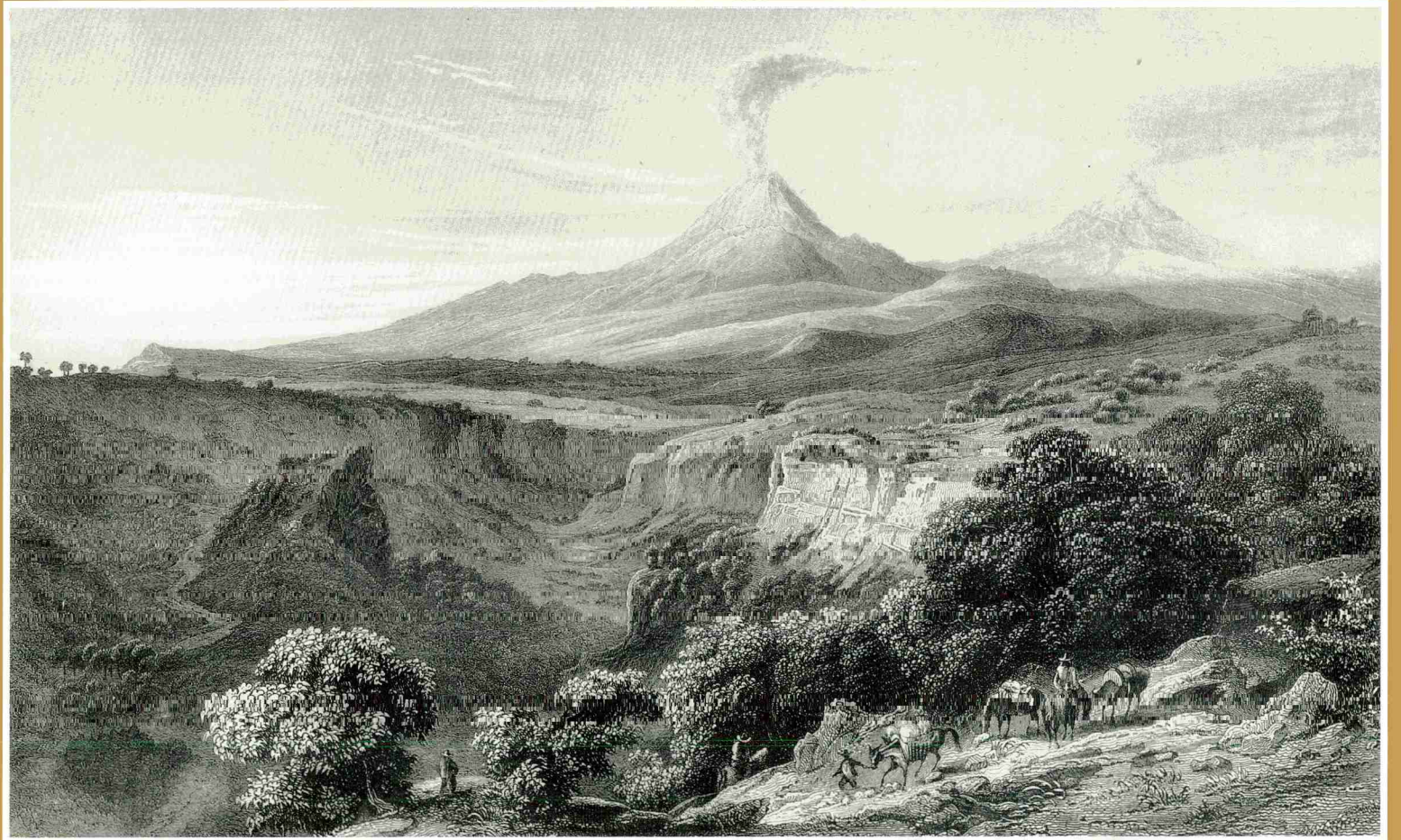


JOHANN MORITZ RUGENDAS IN MEXIKO
EIN MALER AUS DEM UMKREIS VON ALEXANDER VON HUMBOLDT



Johann Moritz Rugendas in Mexiko
Ein Maler aus dem Umkreis von Alexander von Humboldt

JOHANN MORITZ RUGENDAS IN MEXIKO
EIN MALER AUS DEM UMKREIS VON ALEXANDER VON HUMBOLDT

Ausstellung des Ibero-Amerikanischen Instituts zu Berlin –
Preußischer Kulturbesitz

April/Mai 1993
Museen der Stadt Gotha
Schloß Friedenstein

August/September 1993
Schloß Moritzburg bei Dresden

November 1993/Januar 1994
Wissenschaftszentrum Bonn-Bad Godesberg

Ausstellung und Katalog Renate Löschner

Umschlagabbildung:
Vulkan von Colima, Kat. Nr. 221

© 1992 Ibero-Amerikanisches Institut zu Berlin
Preußischer Kulturbesitz

Alle Rechte vorbehalten, Nachdruck, auch einzelner Teile,
oder fotomechanische Wiedergabe verboten

Fotos: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
Museum für Völkerkunde zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Gesamtherstellung: Druckerei Hellmich KG, Berlin

ISBN 3-9803291-0-0

INHALTSÜBERSICHT

Werner Knopp: Zum Geleit	7
Renate Löschner:	
I. ALEXANDER VON HUMBOLDT UND DAS AMERIKABILD IM 19. JAHRHUNDERT	
Vorstellungen und Realisierung im eigenen Reisewerk	9
Die Nachfolge	13
II. JOHANN MORITZ RUGENDAS	
<i>Leben und Wirken vor der Reise nach Mexiko</i>	
Herkunft und Ausbildung	19
Brasilien 1821–1825	19
Zusammenarbeit mit Humboldt	21
»Voyage pittoresque dans le Brésil«	22
Aufenthalt in Italien 1828–1830	
Vorbereitungen zur zweiten Reise	23
<i>Mexiko 1831–1834</i>	
Zum Aufenthalt	29
Zu den Bildern	31
Malerische Reise	33
<i>Katalog der Ölstudien</i>	
Landschafts- und Genrebilder	47
Volkstypen	60
<i>Leben und Wirken in späterer Zeit</i>	
Die Jahre in Südamerika	63
Deutschland 1847–1858	63
Anmerkungen I	66
Anmerkungen II	67
Literaturverzeichnis	68
Personenregister	71
Abbildungen	75

Die Einrichtungen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz verfügen mit 192 Ölskizzen über den umfangreichsten Bestand farbiger Arbeiten Johann Moritz Rugendas' von seiner dreijährigen Reise durch Mexiko in den Jahren 1831–34. Die künstlerisch wie inhaltlich reizvollen Bilder zeugen von der faszinierenden Wirkung, welche die Menschen und Landschaften Mexikos auf eine romantisch gesonnene deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts ausübten.

Daß dieser Bestand an Rugendas-Werken wieder ungeschmälert zur Verfügung steht, verdankt die Stiftung dem Fall der innerdeutschen Grenzen. Ein Teil der Bilder – 32 von 192 – galt seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges als verschollen. Erst 1991 sind sie aus Leipzig – nach langjährigem kriegsbedingtem Aufenthalt in St. Petersburg – wieder in den Besitz der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz – zurückgekehrt.

Den größten Teil der Arbeiten Rugendas' aus Mexiko betreut seit Jahrzehnten das zur Stiftung Preußischer Kulturbesitz gehörende Ibero-Amerikanische Institut in Berlin. Beide Teile vereint ergeben nun wieder einen umfassenden Eindruck von der Kunst Johann Moritz Rugendas. Sie gibt von der Reise in jenes Land beredtes Zeugnis, das seit jeher zu den besonders lebendigen und reizvollen Regionen Lateinamerikas zählt.

Als weitere Folge der deutschen Vereinigung begrüßt die Stiftung Preußischer Kulturbesitz in diesem Zusammenhang dankbar die Möglichkeit, ihren Rugendas-Bestand in Schloß Friedenstein zu Gotha und im Museum Schloß Moritzburg zeigen zu können – an zwei Orten in den neuen Bundesländern, die vor dem Fall der Grenzen für unsere Bemühungen um kulturellen Austausch nicht erreichbar waren.

Die vor der politischen Wende in Deutschland von der Bundesregierung und den alten Bundesländern getragene Stiftung Preußischer Kulturbesitz, die in Berlin Sammlungen des früheren Staates Preußen betreut, sagt mit dieser Ausstellung Dank für die Bereitschaft der neuen Bundesländer, sich an ihren Aufgaben in der neuen Hauptstadt Berlin zu beteiligen.

Die Rugendas-Ausstellung soll, wie hoffentlich weitere Projekte der Zusammenarbeit, ein Zeichen dieses Dankes sein. Sie soll zeigen, daß die Stiftung Preußischer Kulturbesitz die Menschen in den neuen Bundesländern an ihrer Arbeit und ihren Sammlungen teilhaben lassen will, wie sie es in den alten Bundesländern – die dritte Station der Rugendas-Ausstellung ist Bonn – schon lange tut.

Ich wünsche der Ausstellung große Resonanz, ihren Besuchern Freude und Gewinn.

Werner Knopp
Präsident der Stiftung Preußischer Kulturbesitz

I. ALEXANDER VON HUMBOLDT UND DAS AMERIKABILD IM 19. JAHRHUNDERT

VORSTELLUNGEN UND REALISIERUNG IM EIGENEN REISEWERK

Alexander von Humboldt konnte aufgrund seiner großen ibero-amerikanischen Forschungsreise 1799 bis 1804 auch für die künstlerische Darstellung Lateinamerikas maßgebliche Anregungen geben. Mit Zeichnungen, die er vor Ort aufgenommen hatte, und Illustrationen in seinem Reisewerk, mit einem Konzept für künstlerisch-physiognomische Landschaftsbilder und mit der Förderung von Malern und Reisenden, die seine Ideen in die Realität umgesetzt haben, hat er sich um die bildende Kunst des 19. Jahrhunderts beachtenswerte Verdienste erworben. Die Namen vieler Künstler sind mit dem seinen verknüpft. Besonders betrifft das Johann Moritz Rugendas, dessen Œuvre, fast ausschließlich Darstellungen mit südamerikanischen und mexikanischen Motiven, ohne Humboldt nicht denkbar wäre. Humboldt hat diesen Künstler, den er später als den »Urheber wie Vater aller Kunst in Darstellung der Physiognomik der Natur« bezeichnet hat, bis zu dessen Tode gefördert. Das Werk von Rugendas demonstriert, was Humboldt angestrebt hat, als er an die Verschmelzung von Wissenschaft und Kunst dachte.

Das war Humboldt bereits bei der Gestaltung der Abbildungen für seine monumentale, mehr als dreißig Bände umfassende Reiseedition, die »Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent«, ein Hauptanliegen. Sein Gesamtwerk enthält mehr als 1400, auch farbige Illustrationen. Humboldt zeigt botanische, zoologische, archäologische, landschaftliche und volkskundliche Motive. Dabei schmücken die vom Sujet her abwechslungsreichen Bilder Band XV–XVI, den »Atlas Pittoresque«, der unter dem Titel »Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique« 1810 erschienen ist.

Bei den Landschaftstafeln dieses Bandes geht es um künstlerisch-physiognomische Wiedergabe, um das Akzentuieren landschaftsprägender Formen. Ein Höchstmaß an Vollendung erwartete Humboldt von ausgebildeten Malern, die mit Darstellungen aus exotischen Breiten nicht nur die europäische Landschaftsmalerei berei-

chern, sondern auch der wissenschaftlichen Erschließung der Tropen zuarbeiten sollten. Vorstellungen darüber hat er zum ersten Mal 1807 in seiner Schrift »Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse« ausbreitet und 1847 nach gründlichen Recherchen unter Mitarbeit zeitgenössischer Kunsthistoriker und Altertumsforscher im zweiten Band des »Kosmos« in Kapitel II erneut in Erinnerung gerufen. Korrespondenzen vertiefen Detailfragen.

Eine Beziehung zur bildenden Kunst ist in Humboldts Biographie früh nachweisbar. 1786, 1788 und 1789 war er mit eigenen Arbeiten auf den Berliner Akademie-Ausstellungen vertreten. Er hat vor allem Kopien nach Darstellungen berühmter Meister angefertigt. Einblick in die Technik des Kupferstechens, was für ihn später bei der Beurteilung entsprechenden Materials so wichtig werden sollte, hat ihm wohl Daniel Chodowiecki gegeben. Berufsbedingt hat er sich später mit freiem und technischem Zeichnen befaßt.

Auf seiner Amerikaexpedition, die ihn durch Gegenden der heutigen Staaten Venezuela, Kolumbien, Ecuador, Peru, Mexiko und Kuba führte, war sein künstlerisches Talent stärker als zuvor gefordert. Ihm stand kein wissenschaftlicher Zeichner zur Seite. Im November 1799 schon berichtete er aus Cumaná, daß er 60 Pflanzenzeichnungen angefertigt habe. Er skizzierte auch Tiere, Bergformationen, vorspanische Ruinenstätten und altindianische Monumente.

Die Intensität der Naturerfahrung in den Tropen und sein Verlangen, ein solches Erlebnis malerisch umzusetzen, regten ihn außerdem zu Reflexionen über die künstlerische Darstellung dieser Landschaften an. Das war auch für die damalige bildende Kunst ein Novum. Wohl zeichneten sich um 1900 verstärkt realistische Tendenzen in der europäischen Landschaftsmalerei ab, doch dabei ging es um die einheimische Natur. Niemand dachte daran, exotische Motive in diese Bestrebungen einzuschließen. Nur aus vergangenen Kunstepochen, wie der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, gab es mit den Brasilienbildern von Frans Post und Albert van der Eeckhout dafür überzeugende Beispiele. Beide Künstler hatten sich mit der Mannschaft um Johann Moritz von Nassau-Siegen, dem Kommandeur der Niederländischen Westindischen Kompanie, von 1637 bis 1644 in Südamerika aufgehalten.

Auch Darstellungen von William Hodges, ausgeführt 1772–1775 auf der zweiten Weltumseglung unter Kapitän James Cook, überzeugten. Hodges hatte an den Ufern des Ganges Bilder aufgenommen, die Humboldt in London zu sehen bekam. An solche Motive wollte er zeitgenössische Künstler anknüpfen lassen. Er ging davon aus, daß die Landschaftsmalerei zu einer

»neuen, nie gesehenen Herrlichkeit erblühen werde: wenn hochbegabte Künstler öfter die engen Grenzen des Mittelmeers überschreiten können; wenn es

ihnen gegeben sein wird, fern von der Küste, mit der ursprünglichen Frische eines reinen, jugendlichen Gemüthes, die vielgestaltete Natur in den feuchten Gebirgstälern der Tropenwelt lebendig aufzufassen».¹

Humboldt dachte an baumartige Farne, »die ihre zartgewebten Blätter über die mexikanischen Lorbeereichen ausbreiten«, und an reizvolle Pisanggewächse im Schatten hoher Guadua- und Bambusgräser. Er beschrieb, wie der tiefblaue Tropenhimmel hinter schirmartig verbreiterten Zweigen der Mimosen hindurchleuchtet und wies auf den bildhaften Gegensatz von Lilien und Bananen zur Kakteenform hin. Ihn beeindruckten farbige Kontraste: prächtige Orchideen, die auf dunklen Baumstämmen wuchsen, grünes Buschwerk neben bunten Blüten, die aus Wurzeln sprossen und Pflanzenranken, die Baumstämme umstrickten.

Mit Goethe übereinstimmend forderte Humboldt, die Natur als geschlossenes Ganzes zu sehen, in ihrer Vielfalt die Einheit des Lebens aufzuzeigen. Abhängigkeit der Naturerscheinungen voneinander, Verkettung von Ursachen und Wirkungen, sollten in Bildern erkennbar sein. Wachstumsmäßige und klimatische Voraussetzungen waren zu demonstrieren, das Typische einer Gegend zu akzentuieren, denn an markanten Erscheinungen sind Zusammenhänge am besten ablesbar. So kann man aus Bergsilhouetten auf die geologische Beschaffenheit und den Entstehungsprozeß der Felsmassive schließen. Basalt bildet zum Beispiel Zwillingsberge und abgestumpfte Kegel, Granit rundliche Kuppen und Trapporphyr bizarr anmutende Formen.

Gebirge spielen, wie Humboldt herausstellte, in der Naturphysiognomie eine wichtige Rolle. Sie zählen zu den landschaftsprägenden Formen, die mit anderen Faktoren, vor allem der Vegetation, zum »Totaleindruck« einer Gegend verschmelzen und so den Charakter einer Gegend bestimmen. Gewächse entscheiden durch Konzentration am Standort oder isoliertes Auftreten über »Fülle und Mannigfaltigkeit« oder »Armut und Einförmigkeit« einer Region. Auch die individuelle Gestalt einer Pflanze ist wichtig. Analog zu Goethes Gedanken zur Morphologie suchte Humboldt unter den »zahllosen« Gewächsen der Erde nach »gewissen Grundformen«. Das waren für ihn Pflanzen, die das Wesentliche, Gesetzmäßige einer Gruppe verkörpern, auf die man von der Gestalt her andere zurückführen kann. Die meisten dieser Spezies waren ihm in den tropischen Andenregionen aufgefallen, »wo im engsten Raume die Mannigfaltigkeit der Natureindrücke ihr Maximum erreicht«. Humboldt legte die Anzahl solcher Pflanzen zuerst auf sieben, später auf neunzehn fest. Darunter waren Palmen, Pisang, baumartige Farne. Auf ihre Wiedergabe sollten sich Maler konzentrieren. Außerdem dachte er an Detailstudien von Baumgipfeln, Zweigen mit Früchten und Blüten, von umgestürzten, mit Orchideen

bewachsenen Baumstämmen, von Felspartien, Uferregionen, Teilen des Waldbodens und an andere Naturausschnitte.

Von künftigen Tropenmalern erwartete Humboldt außerdem großangelegte Kompositionen mit vielen Pflanzenarten. Solche Kollektive sollten über den Lokaleindruck hinaus bestimmte Klimate repräsentieren wie den tropischen Regenwald, die Savanne, die Páramos usw. Die wissenschaftliche Grundlage hierfür findet sich in Humboldts Schrift »Ideen zu einer Geographie der Pflanzen«. Darin werden die Gewächse nach typischen Gemeinschaften differenziert und der Nachweis erbracht, daß es auf Gebirgshängen in Tropengebieten eine Abfolge von Vegetationszonen gibt, wie sie sich gleichfalls vom Äquator aus in Polrichtung über die Erde ausbreiten.

Illustrationstafel dieser fundamentalen Publikation ist das berühmte »Tableau physique des Andes et pays voisins«, das Humboldt am Fuße der großen Vulkane in der Real Audiencia de Quito entworfen hatte. Wiedergegeben ist ein Schnitt durch die hohen Anden mit Chimborazo und Cotopaxi. Da dort vom tropischen Tiefland bis in die Regionen des Schnees unendlich viele Pflanzen wachsen, konnte Humboldt wichtige Gruppen in den Massiven markieren. Er schloß die Fauna in seine Untersuchungen ein und alle Faktoren, die das Leben auf der Erde beeinflussen. Das von Lorenz Adolf Schönberger und Pierre Jean François Turpin im Jahre 1805 in Paris gezeichnete und von Louis Bouquet gestochene Bild ist wissenschaftliche Studie und Kunstwerk zugleich (6).

Humboldt konnte vor allem in Rom, Paris und Berlin namhafte Künstler zur Mitarbeit gewinnen. Er hat ihnen seine Reiseskizzen gezeigt, Vorstellungen erläutert und ergänzende Zeichnungen angefertigt. Aus Rom schrieb er 1805 an seinen Freund und Reisebegleiter Aimé Bonpland:

»J'ai fait beaucoup dessiner ici; il y a ici des peintres qui, de mes plus petites esquisses font des tableaux. On a dessiné le Rio Vinagre, le pont d'Icononzo, le Cajambe...«²

Die Ansicht des letztgenannten Berges ließ Humboldt von Friedrich Wilhelm Gmelin arbeiten, dessen Kupferstiche poetisch aufgefaßte Naturszenen im Stil von Claude Lorrain und Nicolas Poussin zeigen. Für die »Vues des Cordillères« hat Gmelin zwölf Tafeln gezeichnet und drei graviert. Aufgrund von Humboldts Originalen hat er sich mit Bergmassiven wie der Felsbrücke von Icononzo, den Vulkanen Cotopaxi, Chimborazo, Cargueirazo, Illiniza, Corazón, Jorullo und der Basaltschlucht von San Miguel Regla auseinandergesetzt. Daneben bearbeitete er die altindianischen Ruinen von Cañar und Callo sowie die große Pyramide von Cholula in Mexiko. Letztere war damals – noch stärker als heute, da man einen Teil freigelegt und das Monument wissenschaftlich erschlossen hat – von Erdreich bedeckt und von dichter Vegetation überwuchert. Die

nach Humboldts Skizze ausgeführte Version wurde eine heroisch interpretierte Fantasieansicht, die vom freigelegten Baukörper ausging.

Das von Gmelin gestochene Massiv von Icononzo hatte Humboldt – ebenso wie die Felsen von Inti-Guaicú, den Wasserfall des Río Vinagre und die Andenkulisse mit dem Quindío-Paß bei Ibagué in Kolumbien – zuvor von Joseph Anton Koch in Rom neu zeichnen lassen. Koch besaß gute geologische Beobachtungsfähigkeit und ein entsprechend reiches Formenrepertoire. Eindrucksvolle Bergszenen, die er oft versatzstückartig zusammengesetzt hat, machten ihn berühmt. Sein Hang zu ästhetischer Überhöhung korrespondierte auch mit Humboldts Vorstellungen. Kochs Auffassung entsprach dem monumentalen Eindruck, den die hohen Anden auf einen Reisenden machen. Die Darstellung des Quindío-Passes muß Kochs künstlerischen Absichten besonders entsprochen haben, denn das Landschaftsbild forderte durch Höhen und Abgründe, gegliederte Weite, Kontraste und den einsam aufragenden, verschneiten Gipfel des Nevado de Tolima zur Monumentalisierung geradezu heraus.

Der Architekturzeichner Jean Thomas Thibaut schuf mit einer Ansicht vom Chimborazo ein Bild, das Humboldt als Doppelblatt in die »Vues des Cordillères« einfügen ließ. Lobend kommentierte er: »La vérité de l'ensemble et des détails a été scrupuleusement conservée«. Frischer, auf das Bergmassiv herabgefallener Schnee überdeckt die Vegetation hoher Bereiche. Die Pflanzendecke schimmert an einigen Stellen durch das Weiß hindurch. Im Vordergrund des Bildes werden typische Gewächse demonstriert. Die Schneegipfel der hohen Anden erschienen Humboldt »wie auf das azurfarbene Himmelsgewölbe aufgemalt«. Demgemäß liegt der leuchtend blaue Horizont wie eine Folie hinter dem abgebildeten Bergmassiv. Bouquet hat das Motiv gestochen (9).

Er gravierte einige Landschaftsbilder nach Zeichnungen von Pierre Antoine Marchais, der neun Skizzen von Humboldt ausgeführt und stets die Physiognomie der Gegend mit der Vegetation, den Gebirgskonturen und den Farben einfühlsam herausgearbeitet hat. Erwähnenswert ist auch Christian Friedrich Duttenhofer, der 1804/05 in Rom und 1809 in Paris gelebt hat. Er stach zwei von Koch gezeichnete Motive – den Quindío-Paß und den Felsen von Inti-Guaicú. Duttenhofers Vorliebe galt Motiven von Claude Lorrain, Annibale Carracci und Nicolas Poussin. Sinn für heroisch-ideale Interpretation im Stil von Koch war ihm daher gegeben. Es wird also deutlich, daß Humboldt seine Mitarbeiter unter jenen Künstlern auswählte, die von der Ideallandschaft kamen und zu realistischer Sehweise tendierten. Tropenkundige professionelle Maler standen nicht zur Verfügung.

François Gérard, der renommierte Historienmaler und »premier peintre du roi«, hat ebenfalls für Humboldt, mit dem er befreundet war, gearbeitet. Um 1815 zeichnete Gérard in Humboldts Auftrag eine allegorische Darstellung der Neuen Welt. Indem er Motive aus den »Vues des Cordillères« verwendete, brach er mit dem damals noch üblichen Gestaltungsschema für solche Bilder. Gérard setzte realistische Elemente an die Stelle fantasievoller Ansichten, die Wildes oder Idyllisches suggeriert hatten. Seine Zeichnung in streng klassizistischer Linienführung wurde dem »Examen critique de l'histoire de la géographie du Nouveau Continent« (Analyse de l'Atlas géographique et physique) (1814–1834), Bd. XVIII der »Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent« vorangestellt.

Für Darstellungen in botanischen Werken suchte Humboldt gleichfalls neue Wege. Er forderte, Pflanzen so wiederzugeben, wie das Auge sie sieht, wenn es unvoreingenommen ihre Gestalt erfaßt. Um Wachstumscharakteristika zu verdeutlichen, dachte er an »Lichtbilder«, in »denen nicht das Laubdach, aber die Form der Riestämme und charakteristischen Verzweigung sich unübertrefflich darstellt«.³ Die herkömmlichen dokumentarischen Abbildungen in vielen Auf- und Grundrissen zielten auf das Sichtbarmachen von Details ab. Man zeichnete nach getrockneten Exemplaren und malte anschließend mit Farben aus. Gegen nachträgliches Kolorieren erhob Humboldt Einspruch. Abbildungen, die in Umrissen aufgenommen waren, sollten unverändert bleiben. Er sprach von »Schmiererei« und war empört, als man Tafeln aus seinen Werken im Verlag ausmalen wollte.

»Diese Pflanzenbemaler sind schreckliche Kerle, unvorbereitet, elementar in der Ausführung. Du wirst sehen,« schrieb er seinem Bruder, »die einfachen Linien der Nova Genera sind sehr schön ausgeführt. Das läßt sich mit der Lithographie nicht erreichen, die ist immer unklar und unsauber.«⁴

Etwas anderes war es, wenn Pflanzen in ihrem natürlichen Lebensraum malerisch aufgenommen wurden. Welch lohnende Aufgaben für Künstler damit verbunden waren, hatte Humboldt in Südamerika bei José Celestino Mutis, dem Leiter der Botanischen Expedition im Vizekönigreich Neu-Granada, erkannt. Er sah bei ihm prächtig illuminierte Pflanzenbilder und berichtete damals:

»Seit fünfzehn Jahren arbeiten dreissig Maler bei Mutis; er hat 2000 bis 3000 Zeichnungen in Großfolio, welche Miniaturgemälde scheinen.«⁵

Abbildungen in Humboldts »Recueil d'observations de zoologie et d'anatomie comparée« (1805–1833) – Affen, Fische, Amphibien, Muscheln, Insekten und anatomische Detailstudien – gehen auf eigene und fremde Skizzen sowie auf Tierpräparate zurück. Wieder hatte Humboldt die besten Künstler ihres Fachs verpflichtet. Der vielseitige Weitsch, der 1810 mit dem Gemälde »Humboldt und Bonpland im Tal von Tapia am Fuße des Chimborazo in Ecuador«

Aufsehen erregen sollte, aquarellierte 1807 den gefährlich dreinschauenden pechschwarzen Affen »Simia satanas« nach einem ausgestopften Tier. Den von Humboldt skizzierten »Mono cacajao« (8) hat Nicolas Huet le fils vom Musée d'Histoire Naturelle in Paris umgezeichnet, bevor Bouquet, der die meisten zoologischen Motive für Humboldt graviert hat, auch dieses Blatt stach. Von Huet le fils stammen weitere Affendarstellungen im ersten Band von »Recueil d'observations de zoologie«, darunter der »Simia ursina« mit seidig glänzenden Fellpartien. Auch Turpin dufte seine Vielseitigkeit wieder unter Beweis stellen. Humboldts Zeichnung vom »Simia leonina«, einem entzückenden kleinen Äffchen, das nicht größer ist als der mitabgebildete Maiskolben, »a été copié et perfectionné par M. Turpin, et c'est cette copie qui a été gravée pour cet ouvrage.«⁶ Henri Joseph Redouté vom Musée d'Histoire Naturelle in Paris entwarf 1821 verschiedene Fische sowie Muscheln, die perlmutterartig schillern. Andere kunstvoll ausgeführte Fische gehen auf den Tiermaler Jean Baptiste Marie Huet zurück. Der erfahrene naturhistorische Illustrator Jacques Barraband zeichnete für Humboldt einen Affen, Fische und den damals noch weitgehend unbekannten Kondor. Zur Darstellung dieses mächtigen Greifvogels hatte Humboldt im September 1806 an Georges Baron de Cuvier geschrieben:

»Ich denke, daß Ihnen die Zeichnungen vom Condor gefallen werden. Den Kopf habe ich selbst gezeichnet, er wird lebensgroß und als Strichätzung gestochen werden. Da ich aber mit den Farben ein Stümper bin, habe ich einen hiesigen Künstler beauftragt, eine Skizze des ganzen Vogels zu kopieren. Er ist dabei sehr ähnlich geworden und Sie werden sehen, daß der Condor nicht größer ist als der Lämmergeier.«⁷

Die Abbildung des Kondors wurde später von dem niederländischen Ornithologen und Afrikaforscher Coenraad Jacob Temminck bemängelt. Temminck, der einen Kondor in »Nouveau recueil de planches coloriées d'oiseaux« (1820–1839) zeigt, stellte fest, daß dieser mächtige Vogel in Humboldts zoologischem Werk nicht genau der Natur entsprach: »Si M. de Humboldt avait pu faire retoucher son dessin d'après l'individu, il est certain que la figure de son Vultur gryphus n'aurait rien laissé à désirer.«⁸ Die zu Recht kritisierte Ungenauigkeit war auf fehlendes Vergleichsmaterial zurückzuführen. Barraband konnte lediglich nach einer Skizze seines Auftraggebers arbeiten. Humboldt wies im Begleittext zum Kondor darauf hin, daß es kein Exemplar dieses Tieres in Europa gebe.

Obwohl er die beträchtlichen Kosten für Zeichner und Kupferstecher aus eigenen Mitteln bestritten hat, ließ Humboldt im Gegensatz zu anderen Autoren, die auf falsch gravierte Details in Anmerkungen hinwiesen oder bei Handkolorierung mit der Farbe korrigieren ließen, alles Bildmaterial vernichten, das ihm verbesserungsbe-

dürftig erschien. Wie sehr er sich bei der Realisierung seiner Illustrationen engagiert und in wie starkem Maße er beratend mitgewirkt hat, zeigt auch ein Brief an Karl Friedrich Schinkel aus dem Jahre 1813. Darin geht es um die Reinzeichnung eines Vulkanmassivs aus den Anden, den »Altar« (15, 16, 17). Humboldt bestärkte Schinkel, das Motiv in Aquatintatechnik wiederzugeben:

»Der Künstler wird die Töne am sichersten treffen, ihre Weichheit zugleich mit der Bestimmtheit der Contouren geltend machen können und wird es dann möglich werden, vielleicht colorirte Abdrücke davon abziehen zu können, wozu freilich eine Geschicklichkeit gehört: das reinliche Einwischen der verschiedenen Dinten auf der Platte zu besorgen, für diese Behandlung finden sich aber an verschiedenen Orten eingeübte Künstler.«⁹

Humboldt hoffte, daß realistisch umrissene Bergzüge »den Abscheu vor sogenannten vergleichenden Scalen von Berghöhen vermehren, die ... so viele schätzbare Werke verunstalten.«¹⁰ Der »Altar« gehört zu einer Serie von Vulkandarstellungen, die Humboldt vor allem aufgrund eigener Studien für den Kupferstich umzeichnen ließ. Die meisten Motive wurden in den »Vues des Cordillères« abgebildet, der »Altar« aber erst vierzig Jahre später, im »Atlas« zu den »Kleineren Schriften«, der unter dem Titel »Umriss von Vulkanen aus den Cordilleren von Quito und Mexico« 1853 herauskam.

Auch für Abbildungen von Trachten und Kostümen, die Bestandteil der prachtvollsten Reisewerke des vorigen Jahrhunderts sind, hat Humboldt Maßstäbe gesetzt. In den »Vues des Cordillères« zeigt er »Costumes des Indiens de Michoacan«, die Bouquet gestochen und koloriert hat. Es sind getreue Abbildungen historischer Kostümpuppen aus Mexiko, die man Humboldt dort geschenkt hatte. Mit ihnen wollte er authentisches Material bekannt machen. Dadurch zeichneten sich seine Abbildungen vor anderen zeitgenössischen Illustrationen aus, wie den Kupferstichen, die Joseph Skinner 1805 in »The Present State of Peru« verbreitet hat. Humboldt beurteilte diese, aus ästhetischer Sicht sehr anspruchsvollen Bilder als »meistens abscheulich und englischer Zusatz, z. B. die Kleidung der Inkas, eine Minerva usw. Dagegen sind die Damen von Quito mit den faltigen Kleidern (punzoña) und der Sklave schon sehr gut.«¹¹ Mit ihrer Vielschichtigkeit und überzeugenden Präsentationsart waren die »Vues des Cordillères« Verfassern wissenschaftlicher Reisewerke bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein Vorbild. Die Erwartung, die Humboldt in der Einleitung des Bandes ausgesprochen hat, sollte sich erfüllen, daß

»... die schwachen Skizzen, welche dieses Werk enthält, kunstliebende Reisende befeuerten, jene Gegenden, die ... [er] durchlaufen ... [hat], zu besuchen, um die majestätischen Landschaften, mit denen die der Alten Welt gar keine Vergleichung aushalten, getreulich darzustellen.«¹²

DIE NACHFOLGE

Die Faszination, die von Humboldts Persönlichkeit und seinem wissenschaftlichen Werk ausging, machte den lateinamerikanischen Kontinent für Forscher und Künstler zu einem begehrten Ziel. Man folgte Humboldts Spuren, als nach der politischen Unabhängigkeit von Spanien und Portugal die Voraussetzungen für ungehinderte Reisen gegeben waren. Maximilian Prinz zu Wied-Neuwied, Adelbert von Chamisso, Ludwig Choris, Carl Friedrich von Martius, Thomas Ender und Eduard Poeppig gehören zu den bekannten Vertretern dieser ersten malenden und zeichnenden Forschergeneration.

Der Zugang zu den exotischen Motiven fiel den unausgebildeten Laien schwer. Hinzu kam, daß die meisten der vor Ort aufgenommenen Impressionen nicht dem Kunstgeschmack entsprachen. Zur Reproduktion in Tafelwerken wurden solche Bilder umgearbeitet. Dabei kam es zu massiven Eingriffen. Der Gesamteindruck wurde oft verfälscht. Bei figürlichen Szenen wurde häufig ein Attribut herausgestellt oder ergänzt. Andere Dinge ließ man weg, um der Szene aus europäischer Sicht eine typische Note zu geben. Damit verlagerte man meist den Blickpunkt, akzentuierte Unwesentliches. Gesichts- und Körperbemalungen der Eingeborenen wurden verändert oder weggelassen. Indianer erschienen in vielen Büchern als »schöne Wilde«. Sie wurden – wie im Tafelwerk von Wied – in Haltung und Körperbau klassizistischen Schönheitsvorstellungen nachempfunden und in eine malerische, realitätsfremde Urwaldkulisse gestellt, die Reminiszenzen an ein »tropisches Arkadien« aufkommen läßt. Das entsprach dem Stil der Zeit, denn man verinnerlichte in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ein romantisch verbrämtes Klischee von Amerika. Dazu hatten François René de Chateaubriand mit seinen Indianergeschichten aus dem Mississippi-Gebiet, besonders mit »Atalá«, und Bernardin de Saint-Pierre mit der Erzählung »Paul et Virginie« wesentlich beigetragen. Man empfand, daß die tropische Vegetation die menschliche Fantasie beflügelte, Stimmungen auslöse und rückte Gewächse in den Blickpunkt. Es wurde mit tropischen Pflanzenformen experimentiert, die man als eindrucksvollen Dekor benutzte.

Persönliche Interpretation motivunkundiger Umzeichner wirkte sich aus der Sicht der Reisenden und Forscher äußerst nachteilig aus. Man strebte realistische, kunstvolle Studien vor Ort an, um bei der Reproduktion der Bilder nichts Wesentliches umzugestalten. Der Wunsch, ausgebildete, aber akademisch unvorbelastete Maler auf Expeditionen mitzunehmen, zieht sich wie ein roter Faden durch die Reiseberichte des frühen 19. Jahrhunderts. Schon Cha-

misso hatte auf seiner Weltreise gewünscht, daß »einmal ein guter Genius einen Maler, einen zum Künstler Berufenen, nicht nur so einen Zeichner von Profession, auf diese Inseln führe«, ¹³ und damit wohl Louis Choris gemeint, der, wie er selbst, an der zweiten russischen Weltumseglung teilgenommen hat, und von dessen Arbeiten er nicht immer überzeugt war.

Auch die Darstellung des tropischen Regenwaldes sollte Künstler und Reisende immer wieder herausfordern. Erst allmählich setzte sich dafür in der europäischen Malerei ein festes Kompositionsschema durch. Ein schräg in den Bildraum hineinführender Fluß, überbrückt von einem Baumstamm, zumeist mit Staffagefiguren besetzt, und ein hoher Baum mit Brettwurzeln als Repoussoir gehörten dazu. Typische Tiere und niedrigwachsende Pflanzen wurden silhouettenhaft im ersten Plan herausgestellt. Riesenfarne, Chusquea-Bambus und Kohlpalme gehörten zum Vegetationsbild. Initiator dieser Auffassung, die wiederum in niederländischer Tradition wurzelt und ohne Vorbilder wie Roelandt Savery, Jacob Isaackszoon Ruisdael und Allaert van Everdingen nicht denkbar ist, war der Humboldt bekannte Archäologe, Zeichner und Schriftsteller Charles Othon Frédéric Comte de Clarac. Er hat sich als Reisebegleiter des Duc de Luxembourg, des außerordentlichen französischen Gesandten in Brasilien, dort etwa um die gleiche Zeit aufgehalten wie Maximilian zu Wied. Beide Männer standen in Kontakt. In Neuwied, wo Prinz Maximilian Tropenpflanzen kultivieren ließ, hat Clarac später sein kunsthistorisch bahnbrechendes Aquarell vom tropischen Regenwald vollendet, das als Kupferstich Verbreitung gefunden und andere Künstler inspiriert hat. Humboldt übersandte seinem Bruder Wilhelm im November 1823 einen dieser herrlichen großformatigen Drucke mit den Worten: »Ich glaube, man schuf niemals etwas, was die Eigenart und Eigenschaften der Pflanzen besser ausdrückt.« ¹⁴

Damals arbeitete bereits ein anderer Künstler in Brasilien, der Humboldts Erwartungen von künstlerisch-physiognomischen Landschaftsbildern vollendet realisieren sollte. Es war Johann Moritz Rugendas. Weitere Maler, die durch Humboldt in den amerikanischen Tropen ein wichtiges Tätigkeitsfeld gefunden haben, waren Ferdinand Bellermann, Albert Berg und Eduard Hildebrandt, die wie Humboldt in Berlin lebten und wirkten. Bellermann hatte hauptsächlich an der Berliner Akademie bei Karl Blechen und August Wilhelm Schirmer gelernt. Während der Studienzeit bei Blechen, die das Anfertigen malerischer Skizzen in der freien Natur miteinschloß, konnte Bellermann auch die Innenansichten vom Palmenhaus auf der Berliner Pfaueninsel bewundern, die sein Lehrer 1832 und 1834 gemalt hatte. Diese Darstellungen gerieten damals vor allem wegen des wiedergegebenen exotischen Sujets in

den Blickpunkt allgemeinen Interesses. Kein Geringerer als Schinkel unterstrich den Schwierigkeitsgrad der von Blechen geleisteten Arbeit:

»Die tropische Vegetation in ihrer Fülle, wie sie sich hier zeigt, ist uns Nordländern fremd, und der Künstler hat zu kämpfen und hat Anstrengung nötig, um in diesen Regionen mit Freiheit zu produzieren.«¹⁵

Wie berechtigt Schinkels Bemerkung war, konnte Bellermand nachvollziehen, als er 1842 bis 1845 in Venezuela reiste. Den Aufenthalt in Südamerika hatte der preußische König auf eine Bitte von Humboldt hin finanziell ermöglicht. Er hatte seinem Schützling einen Empfehlungsbrief »an alle Bürger« dieses Landes mitgegeben und ihn vor der Ausreise auf Motive hingewiesen, die ihm selbst noch lebhaft in Erinnerung waren.

In Venezuela schloß sich Bellermand an Botaniker und Naturforscher an. Durch sie wurde ihm die tropische Pflanzenwelt vertraut. Seine Reisestudien bestehen fast ausschließlich aus Landschafts- und Vegetationsansichten. Malerische Ölskizzen sind Ausdruck des unmittelbaren künstlerischen Erlebnisses, in das aber auch eigene, noch aus der Tradition kommende Vorstellungen eingeflossen sind. Pflanzenzeichnungen hat Bellermand mit wissenschaftlicher Akribie ausgeführt. Sie stehen botanischen Illustrationen an dokumentarischem Wert nicht nach und sind dabei so überzeugend nachempfunden, mit sicherer Linienführung konturiert und schraffiert, daß sie auch als Kunstwerke große Beachtung verdienen. Mit Bellermands venezolanischen Reisestudien war Humboldt sehr zufrieden. Er regte Friedrich Wilhelm IV. zur Vergabe von mehreren Bildaufträgen an. So schuf Bellermand Gemälde, die unter den Tropendarstellungen des 19. Jahrhunderts wahre Meisterwerke sind.

Auch Albert Berg verstand es, exotische Vegetation in großen Arealen darzustellen. Er reiste 1849/50 auf Humboldts Wegen in Kolumbien, hielt sich in Urwäldern am Río Magdalena und in angrenzenden Andenregionen auf. In Bleistiftstudien, Tuschzeichnungen und Aquarellen gab er Landschafts- und Vegetationsansichten wieder. Humboldt setzte sich dafür ein, daß der preußische König diese Arbeiten ankauft und einen Ausblick auf den »Nevado de Tolima« als Gemälde ausführen ließ.

1854 veröffentlichte Berg sein Reisewerk unter dem Titel »Physiognomie der tropischen Vegetation Süd-America's; dargestellt durch eine Reihe von Ansichten aus den Urwäldern am Magdalenenstrome und den Anden von Neu-Granada.« Humboldt hat dafür das Vorwort geschrieben und den Künstler bei der Auswahl der Motive sowie bei der Gestaltung der Tafeln beraten. Er hatte empfohlen, die Skizzen originalgetreu zu reproduzieren, von detaillierter Ausführung abzusehen, weil »Wirkung und Treue des landschaftlichen Characters« nur an Ort und Stelle erfaßt werden könnten.

Alles was man später zu Gegenständen hinzufüge, die man spontan aufgefaßt habe, nehme der Zeichnung etwas von ihrer Lebendigkeit. Die technische Vollendung einer künstlerischen Arbeit an Ort und Stelle könne zwar den realistischen Landschaftseindruck steigern. Doch wisse er aus eigener Erfahrung, daß ein Reisender, der auf beschwerlichen Pfaden unterwegs sei, kaum eine Skizze mit Sorgfalt ausführen könne. So versuchte Humboldt zu verhindern, daß in Reproduktionen falsche Aspekte einfließen. Er hätte es allerdings begrüßt, wenn Berg häufiger Staffagefiguren in die Landschaft eingefügt hätte, um sie zu beleben und einen Vergleichsmaßstab zur Pflanzengröße zu geben.

Das tat Eduard Hildebrandt, der einmal schrieb, daß er Humboldt zu Gefallen auch die merkwürdigsten Bäume, Früchte und Blumen gemalt habe. Den genialen Aquarellisten und Koloristen Hildebrandt, einen Schüler von Eugène Isabey, hatte Humboldt auf die Lichtphänomene in der Tropennatur hingewiesen. Nach seiner Auffassung gab

»die Beleuchtung und die Färbung, welche das Licht des dünnverschleierten oder reinen Himmels unter den Wendekreisen über alle irdischen Gegenstände verbreitet, [...] der Landschaftsmalerei, wenn es dem Pinsel gelingt diesen milden Licht-Effekt nachzuahmen, eine eigenthümliche, geheimnisvolle Macht.«¹⁶

Was so im »Kosmos« manifestiert ist, hatte Hildebrandt bewiesen, als er 1842 auf Humboldts Vorschlag hin im Auftrag des preußischen Königs nach Brasilien reiste. Hildebrandt hatte dort eine Küstenansicht zu malen. Das Bild war als Geschenk für Prinz Adalbert von Preußen gedacht, der selbst mit reich gefüllter Skizzenmappe aus Südamerika nach Europa zurückgekehrt war.

Hildebrandt zeichnete und aquarellierte vor allem in und um Rio de Janeiro Stadtansichten, Bauwerke, Landschaften, Hafenplätze, Landgüter, Eingeborenensiedlungen, Genreszenen, Menschen, Fische und Pflanzen. Seine Reiseskizzen wurden für die königlichen Kunstsammlungen in Berlin erworben. Dafür hatte sich Humboldt eingesetzt, der darüber hinaus für Aufträge, Bildankäufe und Ordensverleihung sorgte. In seinen repräsentativen Gemälden hielt Hildebrandt die durch atmosphärische Einwirkungen hervorgerufenen farblichen Veränderungen und ihre Auswirkung auf die Landschaftsstimmung fest. Er gab Mondschein, Sonnenauf- und -untergang bei Rio de Janeiro wieder, einen »tropischen Sonnenuntergang mit Spiegelung im Wasser« und »Rio de Janeiro im blendenden Sonnenlicht.« Während Hildebrandt mit seinen Ateliergemälden künstlerische Vorstellungen verwirklichte, bewies er mit drei Zeichnungen von Gebirgsmassiven, die er für Humboldts »Atlas« zu den »Kleineren Schriften« ausgeführt hat, wissenschaftliches Interesse. Für eine dieser Darstellungen, den »Pico de Orizaba«, hatte sich Hil-

debrandt an einem Gemälde von Jean Baptiste Louis Baron Gros orientiert, das dieser in Mexiko gemalt und Humboldt zum Geschenk gemacht hatte. Der Diplomat Gros betätigte sich auch in Venezuela mit beachtlichem Erfolg als Landschaftskünstler.

Es gibt wohl keinen malenden Reisenden und keinen reisenden Maler aus jener Zeit, der Lateinamerika besucht und nicht zu Humboldt in Beziehung gestanden hätte. So zog es den englischen Landschaftskünstler Daniel Thomas Egerton ebenso wie viele andere, darunter Rugendas, zu der erstmals von Humboldt in den »Vues des Cordillères« abgebildeten Basaltschlucht von San Miguel Regla in Mexiko (Vgl. Abb. S. 77). Die im gleichen Werk gezeigten Kulturzeugnisse aus vorspanischer Zeit regten den Architekturzeichner Carlos Nebel dazu an, in Mexiko altindianische Ruinenstätten zu vermessen und zu zeichnen. Daß Nebel dabei die Umgebung um die Bauwerke berücksichtigte, gefiel Humboldt besonders:

»Die üppige Fülle und der wilde Reichtum der Vegetation, die Physiognomie der Tropengewächse, das ganze Naturleben des Erdraums, wo jene Völker ihre sonderbaren Bauwerke aufgeführt, sind mit bewundernswürdigem Talente dargestellt.«¹⁷

Nebels »Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique« kam 1836 in Paris heraus. Der Band enthält auch eine Anzahl kunstvoller Kostümstudien.

Der nordamerikanische Maler Frederick Edwin Church war von Humboldts Schriften so beeindruckt, daß er die darin beschriebenen Landschaften selbst sehen wollte. Er ging nach Südamerika. 1853 und 1857 hielt er sich in Ecuador auf. Bilder von Chimborazo gehörten zu den künstlerischen Ergebnissen der Reise.

Von Humboldts wissenschaftlichen Erkenntnissen ausgehend, fand Herzog Paul von Württemberg Anregungen für seine Nord- und Südamerikaexpeditionen. In Montevideo traf er 1852 mit dem Maler Otto Grashof zusammen, den er als Zeichner verpflichten wollte, denn seine eigenen Skizzen befriedigten ihn nicht. Das Vorhaben scheiterte aber an der politischen Situation in den La Plata-Staaten. Grashof begab sich allein durch Argentinien, Chile und Brasilien. Er hatte Humboldt lange zuvor in Berlin kennengelernt und dessen »Kosmos« mit auf die Reise genommen. In Südamerika malte und zeichnete Grashof Landschaften, Genreszenen und Porträts. Dabei demonstrierte er vorbildlich die sehr auf Details gerichtete Malweise der Düsseldorfer Akademie, deren Landschaftsinterpretationen Humboldts Anerkennung gefunden hatten. Nach der Rückkehr nach Europa bemühte sich Grashof um Humboldts Empfehlung für die Publikation seiner südamerikanischen Skizzen. Dieser Plan war aber nicht zu realisieren.

In Rio de Janeiro ist Grashof mit Franz und Ferdinand Keller zusammengetroffen. Sie kamen gerade mit reich gefüllten Skizzenmap-

pen vom Rio Madeira und Amazonas zurück. In den sechziger Jahren – etwa zeitgleich mit Bellermann – konzipierte Ferdinand Keller in Karlsruhe aufgrund dieser Skizzen anspruchsvolle Gemälde mit brasilianischen Motiven.

Anton Goering näherte sich von Trinidad den »malerischen Gebirgsformen« der südamerikanischen Küste, als er 1866 im Auftrag des Britischen Museums zu London nach Venezuela reiste, um dort die Fauna zu erforschen. Sein Blick ruhte »auf den in duftiger Ferne liegenden höheren Gebirgsformen, die die Lage von Caripe andeuteten, Humboldts erstem Arbeitsfeld in den Tropen.«¹⁸ Der Gedanke an den berühmten Naturforscher beschäftigte Goering während der gesamten Expedition. Seine Aquarelle können als letzter Höhepunkt der von Humboldt angeregten künstlerisch-physiognomischen Naturbilder gelten.

In den folgenden Jahren artikulierte sich bereits Unverständnis gegenüber Humboldts künstlerischem Vermächtnis. So nahm Franz von Reber als Kunsthistoriker in seiner 1876 herausgegebenen »Geschichte der neueren deutschen Kunst« zu künstlerisch-physiognomischen Landschaftsbildern Stellung. Er hielt Humboldts Gedanken für nicht realisierbar, »da der Pinsel wohl ebenso wenig jene Ueppigkeit zu bewältigen hoffen darf, als er der Frühlingspracht der gemässigten Zone gewachsen ist.«¹⁹ Zum Beweis führte er Rugendas und Bellermann an, die »Landschaftsmaler der Tropenwelt.« Reber konnte nur aus seiner Zeit heraus urteilen, die ihre eigenen ästhetischen Vorstellungen hatte, insbesondere der Freilichtmalerei ablehnend gegenüberstand. Anregungen, die Humboldt an Maler und Zeichner herangetragen hat, waren nur in einer Epoche zu realisieren, in der für sie sowohl ein wissenschaftliches als auch ein künstlerisches Bedürfnis bestand.

1879, zwanzig Jahre nach dem Tode des renommiertesten Amerika-reisenden seines Jahrhunderts stellte Bellermann der Öffentlichkeit »Humboldts Zug zur Guácharo-Höhle« vor, Keller zeigte »Humboldt am Orinoko.« Für das Publikum ging es dabei wohl hauptsächlich um den Bezug zur Titelfigur. Die exotische Landschaft war keine Sensation mehr. Selbst der brasilienbegeisterte Keller räumte ein:

»Die tropische Natur hat etwas Fremdes für uns. Ihre Formenfülle, ihre feenhaft Phantastik, ihre Lianen, als wären sie vom Drechsler gearbeitet, vermögen wohl zu reizen, aber man wird nicht intim dabei. Man würde dazu gedrängt werden, als Botaniker eher denn als Künstler zu arbeiten.«²⁰

Solch einen Zwiespalt hat es für die Malergeneration um Humboldt nicht gegeben. Natur und Kunst haben für sie zusammengehört. Humboldts Vorstellungen haben am längsten auf dem Gebiet der wissenschaftlichen Reiseillustration nachgewirkt. Noch um 1890 betonte der Botaniker und Naturforscher Paul Güßfeldt, daß das

Landschaftsbild eines Künstlers informativer und nützlicher sein könne als eine Fotografie. Die Kamera gebe alles wieder. Ein wissenschaftlich geschulter Künstler sei aber in der Lage, Unwesentliches wegzulassen, um Charakteristisches um so stärker hervorzuheben. Den künstlerisch-physiognomischen Darstellungen wurde die Aufgabe, der Wissenschaft zu dienen, erst abgenommen, als die Fotografie eine so hohe Qualifikation erreicht hatte, daß sie diese Ansichten voll ersetzen konnte und die wissenschaftlichen Kenntnisse, die ein durchschnittlich begabter Künstler zu erlernen in der Lage war, der Forschung nicht mehr weiterhalfen. Die Amerikadarstellungen von Rugendas, Bellermand, Berg, Hildebrandt und allen anderen, die im Geiste Humboldts gemalt und gezeichnet haben, gerieten in Vergessenheit. Das Werk von Rugendas erfuhr erst um 1950 eine gebührende Aufwertung.

- 1 David d'Angers, Pierre Jean:
Alexander von Humboldt.
Bronzebüste.
Verkleinerte Replik der Marmorbüste von David d'Angers von 1834.
Höhe 25 cm. Bez., sign. und dat.: »Al. de Humboldt« – »P. J. David 1844.«
Gießereistempel: »F. Barbedienne«-Collas-Stempel.
- 2 »Alexander von Humboldt«.
Lithographie (36,3 x 29,1 cm Bild, 47,0 x 38,2 cm Blatt).
Unten links: »Gem. von C. Begas« – unten: »Druck des Königl. lith. Instituts zu Berlin (von Berndt)« – unten rechts: »Lith. von C. Wildt«
- 3 Alexander von Humboldt.
Bildnis mit dem Chimborazo und Cargueirazo im Hintergrund.
Stahlstich nach dem Porträt von Julius Schrader (1859).
(37,0 x 31,0 cm Bild, 55,0 x 43,5 cm Blatt)
- 4 »Alexander von Humboldt geboren zu Berlin den 11ten September 1769«.
Kupferstich von Nikoley (1834).
Aus: Loewenberg, Julius: Alexander v. Humboldt's Reisen in Amerika und Asien. Eine Darstellung seiner wichtigsten Forschungen von J. Loewenberg. Mit Kupferstichen und Karten. Berlin 1834, Bd. 1, Frontispiz
- 5 Alexander von Humboldt und Bonpland treffen mit Eingeborenen in der Neuen Welt zusammen.
Kupferstich.
Aus: Loewenberg (s. o.), Bd. 2, Frontispiz
- 6* Alexander von Humboldt:
Naturgemälde der Tropenländer.
»Géographie des plantes équinoxiales. Tableau physique des Andes et pays voisins. Dressé d'après des Observations et des Mesures prises sur les Lieux depuis le 10e degré de latitude boréale jusqu'au 10e de latitude australe en 1799, 1800, 1801, 1802 et 1803 par Alexandre de Humboldt et Aimé Bonpland. Esquissé et rédigé par M. de Humboldt, dessiné par Schönberger et Turpin à Paris en 1805, gravé par Bouquet, la Lettre par Beaublé, imprimé par Langlois.«
Kolorierter Stich nach dem Original: Humboldt, Alexander von: Essai sur la géographie des plantes, accompagné d'un tableau physique des régions équinoxiales. Paris 1807
- 7 »An Göthe«.
Kupferstich, gezeichnet von Bertel Thorwaldsen.
Aus: Humboldt, Alexander von: Ideen zu einer Geographie der Pflanzen nebst einem Naturgemälde der Tropenländer. Auf Beobachtungen und Messungen gegründet, welche vom 10ten Grade nördlicher bis zum 10ten Grade südlicher Breite, in den Jahren 1799, 1800, 1801, 1802 und 1803 angestellt worden sind, von Al. von Humboldt und A. Bonpland.
Tübingen und Paris 1807, Frontispiz
- 8 Alexander von Humboldt:
»Mono Cacajao«. Das Schwarzkopffäffchen.
Bleistiftzeichnung (20,6 x 16,9 cm) Bezeichnet oben: »Cacajao« – rechts: »tête noire, oreille presque humaine, visage nu. Corps brun jaunâtre, poil très long, poitrine et ventre plus pâles, queue brune, noire au bout, mains et pies noires, ongles convexes« – unten: »Nov. Spec. Simia caudata cauda haud prehensilis. Simia melanocephala, imberbis, ex fusco flavescens, capite aterrimo, pilis occipitis omnibus antrorsum reflexis, cauda brevi, digitis palma longioribus. H. del 1800.«
(Siehe Stolzenberg 1971, S. 43)
Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung
Sign.: A. v. Humboldt
acc. Darmst. 1932.30
K. 6, Nr. 25

-
- 9* »Le Chimborazo vu depuis le Plateau de Tapia«. Kolorierter Kupferstich. Unten links: »Dessiné par Thibaut, d'après une esquisse de Mr. de Humboldt« – unten rechts: Gravé par Bouquet«. Aus: Humboldt, Alexander von: Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique. Paris 1810, Tafel 25
- 10 »Lac de Guatavita«. Kupferstich. Unten rechts: »Bouquet sc.« Aus: Humboldt, Alexander von: Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique. Avec 19 planches, dont plusieurs coloriées. 2 Bde., Paris 1816, Bd. 2, Tafel 19
- 11 »Pyramide de Cholula«. Kupferstich. Unten rechts: »Bouquet sc.« Aus: Humboldt, Alexander von: Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique. Avec 19 planches, dont plusieurs coloriées. 2 Bde., Paris 1816, Bd. 1, Tafel 3
- 12 P. Fumagalli: Basaltfelsen von San Miguel Regla. Kolorierter Aquatintastich (27,0 x 20,4 cm), ca. 1820. Unten links: »Fumagalli f.« (Kopie nach: Humboldt: Vues des Cordillères, Tafel 22)
- 13 »Radeau sur le Rio-Grande – Floss auf dem Rio Grande«. Kolorierter Kupferstich (9,2 x 13,8 cm). Oben: »Grand Chaco. Gross-Chaco«. Unten links: »Danvin del.« Reproduktion nach Humboldt: »Radeau de la Rivière de Guayaquil«, Tafel 63 in den »Vues des Cordillères«
- 14 Der Altar. Bleistiftzeichnung (10,2 x 16,6 cm) Signiert unten rechts: »Humboldt« – datiert unten links: »1802« – bezeichnet unten: »El Altar (16380 Fuß hoch)« – unten links: »Ich lege diese Skizze bei weil darin der Umriß deutlicher ist. Man sieht die hintere Crater Wand und die Altarform des Crater Randes nicht deutlich genug in colorirten Bildern.« Cotta Archiv, Stiftung der »Stuttgarter Zeitung« Schiller Nationalmuseum, Marbach am Neckar
- 15 Karl Friedrich Schinkel und Alexander von Humboldt. Manuskript vom 13. April 1840. Anmerkungen zur grafischen Gestaltung des Kupferstichs »El Altar«. Cotta Archiv, Stiftung der »Stuttgarter Zeitung« Schiller Nationalmuseum, Marbach am Neckar
- 16 »L'Autel ou Capac-Urcu. (5.320 m)«. Kupferstich. Unten links: »Schinkel d'après une Esquisse de M. de Humboldt« – unten rechts: »Gravé par E. Lebel«. Aus: Humboldt, Alexander von: Volcans des Cordillères de Quito et du Mexique. Paris 1854, Tafel 5
- 17 »Pic von Orizava (Citlaltepetl) (16302 Par. Fuß)«. Kupferstich. Unten links: »gezeichnet v. Eduard Hildebrandt nach einem Oelbilde von Bn. Gros« – unten rechts: »Gestochen von F. Riegel«. Aus: Humboldt, Alexander von: Umriss von Vulkanen aus den Cordilleren von Quito und Mexico. Ein Beitrag zur Physiognomik der Natur. (Atlas zu den Kleineren Schriften) Stuttgart und Tübingen 1853, Tafel 9
- Exponate ohne Besitzernachweis gehören dem Ibero-Amerikanischen Institut Berlin – Preußischer Kulturbesitz
-

II. JOHANN MORITZ RUGENDAS

LEBEN UND WIRKEN VOR DER REISE NACH MEXIKO

HERKUNFT UND AUSBILDUNG

Johann Moritz Rugendas hat insgesamt zwanzig Jahre in Mexiko und Südamerika gelebt. Er gilt als der Maler, der Lateinamerika im 19. Jahrhundert in seiner Gesamtheit am überzeugendsten und vielseitigsten dargestellt hat. Seine Bilder zeigen Landschaften, Menschen, Genreszenen, Pflanzen und Tiere. Der argentinische Staatsmann und Schriftsteller Domingo Faustino Sarmiento sah seinen Freund Rugendas als aufmerksamen Chronisten. Für ihn waren Humboldt und Rugendas die beiden Europäer, die Lateinamerika am besten verstanden haben.

Mit dem Werk von Johann Moritz Rugendas klingt die Tradition einer angesehenen Künstlerfamilie aus, die bis zum Jahre 1608 zurückzuverfolgen ist. Damals sind die Vorfahren des Malers wegen ihres evangelischen Glaubens aus Katalonien ausgewandert. Sie ließen sich in der Freien Reichsstadt Augsburg nieder, wo sie als Uhr- und Kompaßmacher, Maler, Kupferstecher und Kunstverleger zu Ansehen gelangten. In besonderer Weise erwähnenswert ist Georg Philipp I. Rugendas (1666–1742). Er schuf imposante Reiter- und Schlachtendarstellungen. In der nachfolgenden Generation reproduzierte Johann Georg Lorenz I. zeitgeschichtliche Darstellungen wie Szenen aus dem Siebenjährigen Krieg, die auf Vorlagen von Daniel Chodowiecki zurückgingen. Johann Lorenz II. führte das Verlagsgeschäft weiter. Ab 1804 unterrichtete er an der Augsburger »Kunst- und Zeichnungsschule«, deren Leitung er bald übernahm. Sein Sohn Johann Moritz wurde am 29. März 1802 als ältestes von drei Kindern in Augsburg geboren. Der Knabe soll schon als Vierjähriger mit beachtlichem Talent gezeichnet haben. Später interessierte er sich für Motive, die sein Vater im Verlag bearbeitete. Darunter befanden sich Illustrationen zu den napoleonischen Kriegen, die Europa in Atem gehalten hatten. Solche Bilder, aufgrund unmittelbarer Beobachtung aufgenommen, sah Johann Moritz in der Studienmappe von Albrecht Adam, einem Kollegen seines Vaters, der nach Augsburg kam, um die Familie Rugendas zu besuchen. Adam war Hofmaler im Dienste von Vizekönig Eugène Beauharnais. In dieser Funktion hatte er den verhängnisvollen Feldzug Napoleons

nach Rußland mitgemacht. Der weitgereiste, aufgeschlossene Mann imponierte dem jungen Rugendas. Man kam überein, daß dieser vorübergehend bei der Familie Adam in München leben sollte, um bei Meister Albrecht in die Lehre zu gehen. Dort fand er alle Zuwendung, die seine Eltern für ihn erhofft hatten. Auf künstlerischem Gebiet kam er so gut voran, daß er 1817 die Aufnahmeprüfung an der Münchner Akademie bestand.

Er besuchte die von Lorenzo Quaglio II. geführte Klasse für Genre- und Landschaftsmalerei. Das waren nach damaligen Bewertungskonventionen im Vergleich zur Porträt- und Historienmalerei zweitrangige Fächer. Den Studenten der Landschaftsklasse diente u. a. ein Gemälde von Joseph Anton Koch, dem Hauptvertreter der »heroischen Ideallandschaft« als Vorbild. Neben die Leinwand hatte man Baumstämme gestellt, nach denen Naturstudien anzufertigen waren.

Rugendas war mit dem Ausbildungsprogramm unzufrieden. Daher bemühte er sich außerhalb der Akademie um Anregungen. In der Umgebung von München, Ulm und Augsburg skizzierte er Landschaftsansichten, zum Teil mit Architektur und Personenstaffage. Mit großem Interesse widmete er sich außerdem unter Anleitung seines Vaters dem Kupferstechen und Lithographieren. Schon 1816/1817 hatte er an einer Serie von Aquatinta-Blättern mitgeholfen und »Napoleons Flucht bei Waterloo« reproduziert. Außerdem setzte er Tiermotive grafisch um, vor allem Pferdestudien von Georg Philipp Rugendas. Johann Moritz lithographierte auch ein Bildnis, das er selbst von seinem Vater angefertigt hatte. Er zeichnete andere Porträts und figürliche Szenen. Seine künstlerische Weiterentwicklung stand noch offen. Gern hätte ihn der Vater nach Italien geschickt, um unter dem Eindruck der Kunstzeugnisse aus Antike und Renaissance neue Anregungen aufzunehmen. Doch die finanziellen Mittel der Familie reichten dafür nicht aus.

BRASILILIEN 1821–1825

Dann aber sollte eine Tropenreise die entscheidende Zäsur im Leben des Malers bringen. Die Gelegenheit dafür ergab sich, als der russische Geschäftsträger in Brasilien, Georg Heinrich Baron von Langsdorff, während eines Europaaufenthaltes für eine vom Zaren unterstützte Forschungsexpedition in die südamerikanischen Urwälder nach einem wissenschaftlichen Illustrator suchte. Langs-

dorff hatte es wegen Carl Friedrich von Martius und Johann Baptist von Spix nach München gezogen. Beide kannte er aus Brasilien. Sie waren 1817 im Gefolge der österreichischen Erzherzogin Leopoldine, die Thronfolger Pedro, den späteren brasilianischen Kaiser, geheiratet hatte, in das Land gekommen und im Dezember 1820 mit umfangreichen botanischen und zoologischen Sammlungen für die Bayerische Akademie der Wissenschaften nach Deutschland zurückgekehrt.

Brasilienkundig war auch der Botaniker und Naturforscher Wilhelm Friedrich Karwinski von Karwin, der mit der Familie Rugendas bekannt war und Langsdorff auf Johann Moritz aufmerksam machte. Er schien aufgrund seiner unkonventionellen Arbeitsweise, seiner Bildung und seines sympathischen Wesens als Expeditionszeichner geeignet. Natürlich war der junge Künstler sogleich von dieser Idee begeistert.

Langsdorff und Rugendas schlossen am 18. September 1821 einen Vertrag. Rugendas wurden freie Hin- und Rückreise und kostenloser Aufenthalt in Brasilien zugesagt. Das jährliche Honorar sollte 1000 französische Francs betragen. Der Maler verpflichtete sich, alle gewünschten Motive aufzunehmen. Die Skizzen sollten Langsdorff gehören. Rugendas durfte Kopien anfertigen, sie aber nur veröffentlichen, wenn das Einverständnis von Langsdorff vorlag. Johann Lorenz Rugendas war an der Abfassung verschiedener Details im Vertrag beteiligt. Er informierte außerdem Maximilian I. Joseph von Bayern über das Vorhaben, denn der König hatte als Mäzen der Unternehmungen von Spix und Martius persönliches Interesse an Brasilien erkennen lassen. Johann Moritz könne Kontakte weiterknüpfen, die nach Brasilien bestanden, erklärte der Vater. Martius wird bei den Reisevorbereitungen beraten haben. Er rechnete damit, von Rugendas aus Südamerika Zeichnungen zur Illustration seiner botanischen Werke zu erhalten.

In den ersten Januartagen 1822 bestieg Johann Moritz in Bremen das Schiff nach Brasilien. Am 5. März ging er in Rio de Janeiro an Land. Die Stadt mit ihren malerischen Bergsilhouetten, die saftige Vegetation, die bunten Tropengärten, die dekorativen Landhäuser und die exotische Bevölkerung faszinierten ihn. Er blieb in der Hauptstadt. Eine Unterkunft fand er im Hause des österreichischen Geschäftsträgers. Oft war Rugendas bei Langsdorff, der südwestlich der Stadt am Abhang der Hügelreihe eine Villa bewohnte. Dort trafen sich Naturfreunde und Reisende. Von ihnen wird Rugendas Anregungen und Hinweise erhalten haben, die ihm das Vertrautwerden mit dem Land und den Menschen erleichtert haben. Für die künstlerische Arbeit war der Kontakt mit Kollegen wichtig. Rugendas schloß sich französischen Malern an. Ihr Einfluß war groß, denn König João VI. hatte sie 1817 ins Land gerufen, um in Rio de Janeiro

die Kunstakademie zu gründen. Rugendas freundete sich mit Jean Baptiste Debret sowie mit Félix Emile und Adrien Aime, den Söhnen des Malers Nicolas A. Taunay an, die er in ihrem Haus am Wasserfall von Tijuca besuchte.

Rugendas arbeitete in Laranjeiras und an der Lagoa Rodrigo de Freitas. Er hielt die Bucht von Guanabara von unterschiedlichen Standorten aus fest, zeichnete an den Stränden von Botafogo und Flamengo. Kennzeichnende Blickpunkte waren Zuckerhut und Corcovado, aber auch die Glória-Kirche. Er malte den kaiserlichen Palast São Cristóvão, wo er Militärparaden miterlebte, beobachtete die Menschen auf Plätzen, Straßen und Märkten. Wie ein künstlerischer Chronist hielt er die Krönungsfeierlichkeiten für Dom Pedro I. im Dezember 1822 fest. Er war Augenzeuge des Festes, das die Kirche zu Ehren von Nossa Senhora do Rosário inszeniert hatte. Später begab sich Rugendas durch das bizarre Orgelgebirge nördlich von Rio de Janeiro auf das Landgut von Langsdorff. Die Fazenda »Mandioca« lag in ein Pflanzenparadies eingebettet im Gebirge hinter Porto Estrela. Hier hatten schon der Prinz zu Wied-Neuwied, Martius und Spix verweilt. Für Rugendas wurde die Auseinandersetzung mit der Vegetation nun zu einem Hauptanliegen. Seine ersten Palmenskizzen schickte er nach München an Martius. Er führte auch farbige Pflanzenstudien, aquarellierte Federzeichnungen, aus. Rugendas zeichnete andere Expeditionsteilnehmer wie den Botaniker August Riedel und den Zoologen Edouard Ménétriér. Letzterer leitete ihn beim Abbilden von Tieren an. Rugendas aquarellierte Affen, die »gehörnte brasilianische Kröte«, einen schwarzen Bären, den Ameisenbär, das Gürteltier, das Opossum, die Unze – eine Raubkatze, den Laufvogel Ema, Schlangen, Fledermäuse, Eidechsen.

Figürliche Szenen, Schilderungen des Ambientes, reizten Rugendas als ausgebildeten Genremaler besonders. Auf »Mandioca« hielt er das Leben der Sklaven fest und hinterließ mit seinen Bildern eindrucksvolle historische Dokumente. Das traurige Schicksal dieser Menschen hat ihn tief berührt und auch das spätere Zerwürfnis mit Langsdorff vorbereitet, der auf seinem Anwesen wohl 200 Sklaven beschäftigt hatte. Rugendas beobachtete sie bei der schweren Arbeit in der Zuckermühle und bei der Kaffee-Ernte. Er suchte sie in ihren primitiven Behausungen auf. Im Hafen von Rio de Janeiro sah er angekettete Männer in Schiffsräumen. Auch vor dem entwürdigenden Menschenhandel auf dem Sklavenmarkt verschloß er nicht die Augen.

Anfang Mai 1824 nahm die so lange vorbereitete und immer wieder hinausgezögerte Expedition endlich ihren Anfang. Rugendas zeichnete die teilnehmenden Personen, eigene und fremde Maultiertropas, denen man unterwegs begegnete. Darunter waren stark

bewachte Lastzüge wie Diamantentransporte. Auch das landschaftliche Umfeld hielt Rugendas in künstlerischen Studien fest. An den Urwaldflüssen Paraíba, Paraíba und Pomba wurde er mit der Schönheit tropischer Pflanzenfülle konfrontiert. Er skizzierte Ausblicke auf Ortschaften, bildete Fazenden, Straßenzüge, Bauwerke ab. Viele Motive fand er in der Capitania Minas Gerais. Orte wie Caeté, Vila Rica, Sabará, Matozinho, Barbacena, Mariana und Ouro Preto lagen auf der Strecke.

Es kam auch zu Begegnungen mit Tapuia-Indianern. Später, als sich Rugendas von Langsdorff getrennt hatte und er auf eigene Rechnung mit einer kleinen Truppe weiter durch das Land zog, lernte er Puris, Coroados, Coropos und Botokuden in größeren Stammesgemeinschaften kennen. Den Bruch mit Langsdorff vollzog Rugendas im November 1824. Vertragsgemäß mußte er einen beträchtlichen Teil seiner Arbeit zurücklassen. Doch bei dem Gedanken an den unglücklichen Ausgang von Langsdorffs Unternehmen kann die Entscheidung von Rugendas nur als glückliche Fügung angesehen werden. Mit neuen Begleitern zog der Maler weiter durch Minas Gerais, dann ging es in die Provinzen Espírito Santo, Mato Grosso und Bahia. Strapazen und ungesundes Klima machten ihnen zu schaffen. Um Kräfte zu sammeln und weil die Regenzeit das Fortkommen erschwerte, lebten die Männer mehrere Monate in Urwäldern am Rio Doce unter Indianern. Motive aus ihrem Leben, darunter der berühmte »Tanz der Puris«, »Indianerbegräbnis«, »Indianer in einer Fazenda« gehören zu den völkerkundlich interessantesten Abbildungen der Zeit. Im April 1825 war der Maler wieder in Rio de Janeiro. Im Mai kehrte er mit rund 500 Arbeiten nach Europa zurück.

ZUSAMMENARBEIT MIT HUMBOLDT

Nach seiner Rückkehr begab sich Rugendas sogleich nach Paris, dem verlegerischen Zentrum für prachtvolle Reiseeditionen. Dort wollte er eine Publikation seiner südamerikanischen Studien erreichen. Mit diesem Plan hatte er zunächst keinen Erfolg. Er machte aber die wohl wichtigste Bekanntschaft seines Lebens: Er begegnete Alexander von Humboldt, der eine Neuauflage seiner fundamentalen Schrift »Ideen zu einer Geographie der Pflanzen« plante. Das darin eingeschlossene Kapitel »Physiognomik der Gewächse« wollte

Humboldt mit adäquaten Illustrationen ausstatten. Rugendas erhielt Gelegenheit, seine Skizzen vorzulegen. Humboldt war sehr angetan: »Sie allein scheinen mir, der ich sechs Jahre lang unter diesen Formen gelebt, den wahren Charakter meisterhaft aufgefaßt zu haben«,¹ schrieb er dem Maler. Er gab den Auftrag für Darstellungen von Palmen, Farnen und Bananenstauden, die er zu den »physiognomischen Typen«, den landschaftsprägenden Formen zählte. Ein reger Briefwechsel dokumentiert die nun beginnende künstlerisch-wissenschaftliche Zusammenarbeit.

Rugendas richtete sich nach Humboldts Wünschen, ohne ästhetische Kriterien zurückzustellen. Humboldt wollte den Wuchs, die Gestalt der Gewächse betont sehen. Eingefügte Figuren sollten dem Betrachter die Größe der Pflanzen verdeutlichen. Rugendas machte Entwürfe. Humboldt gab sein Urteil dazu ab. Er legte den Standort der Staffage fest, bestimmte die Höhe der Gewächse und bat um Ergänzungen in einzelnen Pflanzengruppen. Rugendas führte die Korrekturen aus. Er wollte unvollständige Bilder einsenden und die Zeichnungen unter Humboldts Anleitung fertigstellen:

»Sollte eines der Blätter Ihren Beyfall nicht erhalten, so bin ich zur Umzeichnung desselben oder Einsendung der Originale im Austausch bereit. Was die Entwürfe zu den Raqueten Cactus, Araucarien, Bambusen u. Mangle betrifft. ... so werden Sie solche, mit stellenweiser Ausföhrung zur Beurtheilung ihrer Behandlungsart, ... empfangen.«²

Humboldt fand die Arbeiten hervorragend ausgeführt. Er betonte, daß die Zeichnungen, für die er dem Maler großzügig 1523 Francs zahlte, seine Erwartungen noch übertroffen hätten. Außerdem kündigte er einen Prospekt zur Neuauflage der »Geographie der Pflanzen« an. In der deutschen Übersetzung der Verlagsanzeige heißt es: *»Zur Geographie der Pflanzen der Hrn. vom Humboldt und Kunth werden wenigstens 20 Kupferplatten gehören, worunter einige auf das Aussehen der Vegetation oder die Physiognomie der Pflanzen Bezug haben. Die Kupfer werden nach den Zeichnungen ausgeführt werden, die Hr. Rugendas unlängst in den Wäldern Brasiliens verfertigte. Dieser junge verdienstvolle Künstler hat 5 Jahre lang im Reichthume der tropischen Pflanzenwelt gelebt. Er wurde durchdrungen von dem Gefühl, daß in der wilden Fülle einer so wunderbaren Natur, der malerische Effect in der Zeichnung immer durch die Wahrheit und treue Nachahmung der Formen entsteht.«³*

Die Tafeln ließ Humboldt von Claude François Fortier stechen, der 1822 das bereits erwähnte Urwaldbild des Grafen Clarac in Kupfer graviert und damit seine Befähigung für die Wiedergabe tropischer Vegetation bewiesen hatte. Die angekündigte Ausgabe der »Pflanzengeographie« ist leider niemals erschienen. Die Zeichnungen von Rugendas hatte Humboldt seinem Kammerdiener Seifert hinterlassen. Sie wurden in neuerer Zeit wieder aufgefunden (Vgl. Abb. S. 78, 79).

Mit hohen Erwartungen war Rugendas inzwischen nach Deutschland zurückgekehrt. Doch bestand in München nur eingeschränktes Interesse an seinen Arbeiten aus Südamerika, wo man fünf Jahre zuvor Spix und Martius für ihre Berichte aus Brasilien gefeiert hatte. Enttäuscht ging er im Januar 1826 wiederum nach Paris. Humboldt vermittelte zu Künstlern und Gelehrten. Der ihm freundschaftlich verbundene Gérard machte Rugendas wohl mit Théodore Gudin bekannt, der zu den Malern um Antoine Jean Gros und Eugène Delacroix zählte.

Rugendas durfte Delacroix in seinem Atelier aufsuchen. Er sah Bilder von lichtdurchfluteter Farbigkeit, die nicht ohne Wirkung auf ihn bleiben sollten. Weitere entscheidende Anregung erhielt Rugendas wohl durch Bilder von John Constable und Richard Parkes Bonington, den englischen Freilichtmalern, die 1824 in Paris mit ihrem Ausstellungsbeitrag im Pariser Salon für eine Sensation gesorgt hatten. Bonington arbeitete auch als Lithograph. Er gestaltete später eine Tafel für das große Brasilienwerk von Rugendas, die »Voyage pittoresque dans le Brésil«.

Daß dieses Projekt nun doch realisiert wurde, ist Humboldt zu verdanken. Er soll den Vertragsabschluß mit dem Verleger Engelmann gefördert haben. Das Konvolut erschien als Lieferungswerk mit insgesamt 100 Tafeln in den Jahren 1827 bis 1835 (Siehe 18–22). Humboldt hatte auch bei der Auswahl der Abbildungen beraten. Zwei Motive stammen von Debret, dem Freund aus Brasilien. Die Tafeln wurden von versierten Künstlern, zum Teil in Gemeinschaftsarbeit, angefertigt. Drei Darstellungen hat Rugendas selbst lithographiert. Den Text des Buches schrieb sein Jugendfreund Victor Aimé Huber, der in Paris für das Stuttgarter Verlagshaus Cotta als Korrespondent tätig war. Huber wertete Notizen aus, die Rugendas in Brasilien gemacht hatte.

Das Werk ist untergliedert in: I »Paysages«, II »Portraits et Costumes«, III »Mœurs et usages des indiens« mit Unterabteilungen »Vie des Européens« und »Européens à Bahia et à Pernambuco«, IV »Mœurs et usages des nègres«. Die »Voyage Pittoresque« beginnt mit einer ausführlichen Beschreibung der unterschiedlichen brasilianischen Landschaften. Über Reisewege, die Bucht von Rio de Janeiro und die Städte wird besonders berichtet. Dreißig lithographierte Tafeln zeigen Ansichten vom Meer, von Stränden sowie von Gebirgs-, Fluß- und Urwaldregionen. Fast immer sind die typischen Gewächse im Vordergrund herausgestellt. Als szenische Belebung wirken Reitertrupps, Eingeborene, Tänzer, beladene Boote, Tiere. Mit Humboldts Vorstellungen übereinstimmend, hat Rugendas das

physiognomisch Bedeutsame erfaßt, Zusammenhänge in der Natur betont. Großartig hat er die Menschen charakterisiert. Humboldt lobte, daß Rugendas einen wichtigen Beitrag zur Landes- und Völkerkunde sowie zur Geschichte Brasiliens geleistet habe. Er betonte: *»Ich bin so glücklich gewesen, hier in Paris zuerst das große Talent zu rühmen, das Sie in Auffassung des physiognomischen Teiles der Landschaft besitzen ..., die Ausführung des Werkes macht es zum ersten, das über Tropennatur erschienen ist.«*⁴

Als er dem Künstler später eine Empfehlung für den Gobernador von Quito schrieb, stellte er ihn als den Verfasser »d'un célèbre Voyage Pittoresque dans le Brésil« vor. In Zeitungen wie »Journal des Débats«, »Courrier Français« und »Le Temps« wurde das Reisewerk von Rugendas gewürdigt. Werbewirksam vermarktete man seine Motive. Die Firma Zuber druckte 1829 als Gegenstück zu einem schon 1804/05 hergestellten »papier panoramique« mit Illustrationen zur Reise von Kapitän Cook die Bildtapete »Les vues du Brésil«, die aus dreißig Bahnen bestand, auf die sechs Ansichten aus der »Voyage pittoresque« von Rugendas übertragen waren. Die Porzellanmanufaktur von Sèvres wählte Motive aus, um sieben Teller eines »Service forestier« zu verzieren, das zwischen 1834 und 1837, mit Ergänzungen bis 1841, angefertigt wurde.

Huber stellte in »Schorn's Kunstblatt« heraus, daß niemand Rugendas

*»in der charakteristischen, naturgetreuen und zugleich künstlerischen, ästhetischen Darstellung der Pflanzen-, Thier- und Menschenwelt fremder, zunächst tropischer Länder irgend gleichzustellen sei.«*⁵

Es wurden aber auch kritische Anmerkungen laut. So berichtete Martius dem Prinzen zu Wied:

*»Von dem Werke des Herrn Rugendas habe ich mehreres gesehen. Es empfiehlt sich allerdings durch künstlerische Auffassung und jenen angenehmen Vortrag, welcher alle französischen Lithographien auszeichnet. Übrigens ist wohl zu merken, daß die meisten dieser Darstellungen erst in Europa zusammengesetzt worden sind.«*⁶

Das traf zu. In Paris waren die besten Zeichner und Lithographen mit der Gestaltung solcher Abbildungen befaßt. Die gleichen Künstlernamen stehen unter exotischen Motiven aus aller Herren Länder. Es konnte nicht ausbleiben, daß Interpretationen einer Veröffentlichung in eine andere einfließen. Maximilian bemängelte zu Recht die reizvolle Urwaldansicht von Rio Manqueritipa in der »Voyage pittoresque dans le Brésil« von Rugendas (18):

*»Der Wald ist schön gezeichnet und seine mannigfaltigen Gewächse versinnlichen die Reichhaltigkeit jener erhabenen Pflanzenschöpfung. Daß übrigens der Zeichner sich nicht genau an die Natur gehalten, sondern aus dem Kopf Zusammenstellungen gemacht habe, zeigen die Flamingos im Urwald, (...).«*⁷

Eine Ansicht der Praya Rodrigues lobte er als »schönes, charakteristisches Blatt, welches eine Idee einer brasilianischen Küstenansicht gibt«. ⁸ Gegen die von Rugendas abgebildeten Botokuden hatte Wied als Fachautorität die stärksten Vorbehalte. Er wisse nicht, wo der Zeichner seine »Originale hergenommen« habe. Die abgebildeten Botokuden seien anders tätowiert, trügen die Haare anders und wichen auch sonst von jenen Botokuden ab, die ihm in Brasilien begegnet seien. An einer Tafel, die den »Tanz der Puris« zeigt, hatte Maximilian einige Details in der Ausstaffierung der Indianer zu beanstanden sowie einen »Palmbaum mit schuppigem Stamm«, den es in Brasilien nicht gebe.

Diese wenigen Details waren aber im Verhältnis zum Gesamtwerk sekundär. Der künstlerische und informative Wert des Konvoluts blieb überdurchschnittlich hoch. Noch zwanzig Jahre später lobte Hermann Burmeister, der als Naturforscher in Südamerika vor der Natur gezeichnet und aquarelliert hat, in seiner »Reise nach Brasilien«, daß Rugendas in der »Voyage Pittoresque« zum ersten Male naturgetreue Darstellungen brasilianischer Verhältnisse in künstlerischer Ausführung angenehm wiedergegeben habe. Er empfahl seinen Lesern das »schätzbare Werk« als »treue Illustration«. ⁹

Um das Werk auch dem deutschsprachigen Publikum zugänglich zu machen, entschloß sich J. Brodtmanns »Lithographische Kunst-Anstalt« 1836 zur Herausgabe einer verkleinerten Ausgabe der »Voyage Pittoresque« mit 40 Illustrationen unter dem Titel »Das Merkwürdigste aus der malerischen Reise in Brasilien«. In Brasilien gilt die »Voyage Pittoresque« von Rugendas noch heute als das wichtigste und schönste Werk, in dem sich dieses Land für das 19. Jahrhundert charakteristisch vergegenwärtigt findet.

AUFENTHALT IN ITALIEN 1828–1830

VORBEREITUNGEN ZUR ZWEITEN REISE

Mit dem Honorar, das er für die »Voyage Pittoresque dans le Brésil« erhalten hatte, erfüllte sich Rugendas seinen Jugendtraum. Im Frühjahr 1828 ging er für etwa anderthalb Jahre nach Italien. Über Pisa und Florenz kam er nach Rom. Er zog weiter nach Neapel, bestieg den Vesuv und ließ sich nach Sizilien übersetzen. Er besichtigte antike Ruinenstätten und erkundete den Ätna. Im Dezember 1828 war er wieder in Rom. Dort hatte er wohl Gelegenheit, eine Ausstellung mit Bildern von William Turner anzusehen. Die Malweise des Engländers, die mit der tradierten Kunstauffassung konsequent

brach, wurde damals von den meisten deutschen Künstlern abgelehnt. Zu jenen, die sich dem Einfluß Turners nicht verschlossen, gehörten August Riedel, dem Rugendas seit der Münchner Akademiezeit verbunden war, und Karl Blechen. Letzterer war am 1. Dezember 1828 in Rom eingetroffen.

Rugendas suchte Kontakt zu französischen Kollegen, die in Italien arbeiteten. Durch sie dürfte er entscheidende Anregungen für sein weiteres Schaffen erhalten haben. Es ist aufgrund der biographischen Umstände nicht auszuschließen, daß er noch mit dem Werk von Corot in Berührung gekommen ist. Im Gegensatz zu den meisten deutschen Künstlern arbeiteten die Franzosen, wie verschiedene Engländer, schon mit Farbe vor der Natur. Rugendas wird ihr Vorgehen bewundert haben, wenn er selbst auch noch in herkömmlicher Weise die Landschaft mit spitzem Bleistift abzeichnete. Ausgeführte Baum- und Gebirgsstudien, in denen er sich mit der Physiognomie der Gewächse und dem Aufbau der Formationen auseinandergesetzt hat, könnten auf Anregungen von Humboldt zurückgehen.

In Rom überkam den Maler Fernweh. Er wollte Kollegen dafür begeistern, in unterschiedliche Länder zu reisen, um charakteristische Studien aus allen Hemisphären zusammenzubringen. Doch sein Plan fand keine Resonanz. Er flüchtete daher in die Vergangenheit, malte Urwaldbilder. Dabei stilisierte er den wild wuchernden Pflanzenschungel zum tropischen Arkadien. Als er erfuhr, daß Humboldt eine Forschungsexpedition durch Rußland vorbereitete, bot er seine Dienste als wissenschaftlicher Zeichner an. Doch Humboldt lehnte ab. Der Maler hätte unter den der Expedition von den zaristischen Behörden auferlegten Restriktionen keiner ungehinderten Tätigkeit nachgehen können; und die Landschaftsmotive, »die Hügel mit Kiefern und ärmlichen Birken bedeckt«, waren in Humboldts Augen nicht malerisch. Lohnender schienen ihm künstlerische Studien im Kaukasus, im Ararat, in Griechenland und Kleinasien. Er versprach, am Hof des Zaren für ein solches Projekt zu werben. Diese Landschaften waren für Humboldt aber nur Ersatzlösungen. Die besten Motive konnte der Maler nach seiner Erfahrung in Lateinamerika finden – in Mexiko, Kolumbien, Peru und Ecuador.

Die Anregungen von Humboldt und die Rückbesinnung auf das eigene Tropenerlebnis gaben wohl den Ausschlag dafür, daß sich Rugendas nun zu einer zweiten Amerikareise entschloß. Diesmal wollte er über Haiti nach Mexiko fahren. Dort zog ihn das alte, damals wiederentdeckte Zeremonialzentrum der Maya-Indianer von Palenque an. Von Mexiko sollte ihn ein Schiff nach Chile bringen, wo er die Araukaner-Indianer aufsuchen wollte. Später plante er, die Anden zu überqueren, nach Buenos Aires zu gehen und von

dort in nördlicher Richtung über Tucumán nach Bolivien. Er beabsichtigte, dieses Land und anschließend Peru zu durchqueren. Von einem Hafen der Pazifikküste wollte er nach Kolumbien segeln. Auch für die Andenländer waren die vorspanischen Ruinenstätten und die Indianer zentraler Punkt seiner Überlegungen.

Damit war Humboldt, der die Entscheidung des Malers grundsätzlich begrüßte, nicht einverstanden. Obgleich er sich selbst in Peru, Kolumbien und Mexiko intensiv mit den vorkolumbischen Kulturen beschäftigt und diese Studien in Europa fortgesetzt hatte, ging Humboldt auf die archäologischen und völkerkundlichen Ambitionen von Rugendas nicht ein. Er hoffte, daß durch ihn »nach lebendig aufgefaßten Typen eine neue Epoche der Landschaftsmalerei« beginnen werde, und ermahnte ihn, in der Natur »das Große« zu suchen, wie es seiner Befähigung entspräche. Ein angemessenes Betätigungsfeld würde Rugendas nur dort finden, wo die Vegetation sich in stärkster Ausprägung zeigt und die Pflanzen mit hohen, verschneiten Bergen einen lebhaften Kontrast bilden. Humboldt schlug vor, Landschaften darzustellen, die ihm selbst zum Teil aus eigener Anschauung bekannt waren:

»(...) *Quindío und Tolima auf dem Weg von Santa Fé nach Popayán oder Quito oder auch Mexiko am Fuß des Orizaba, doch hat Mexiko wegen der leidigen Eichen schon einen zu nördlichen Charakter. Quito und das obere Peru, die Abhänge des Chimborazo nach Guayaquil hin, der ganze Weg, der gewöhnliche von Cartagena, Turbaco nach Bogotá, Paso de Quindío, Popayán, Vulcan de Sotara, Pasto bis Titicaca und den von Pentland gemessenen Bergen.*«¹⁰

Nachdem der geographische Bereich festlag, in den die Reise führen sollte, ließ Humboldt dem Maler durch Schinkel, der sich nach Italien begab, weitere detaillierte Anregungen für Tropendarstellungen übermitteln:

»(...) und sagen Sie Rugendas, (...): er solle ja nicht seine Kunst verlieren wirkliche Landschaften wegen des Besonderen, Schneeberge in kontrastierten Gruppen (Zusammenwachsen in Wäldern), einzelne Gruppen einer und derselben Pflanzenart malen, verschiedenen Alters; Filices; Fächerpalmen; Palmen mit gefiederten Blättern; Bambusen; cylindrischer Cactus; rothblühende Mimosen, Inga (die Äste lang mit großen Blättern); ganz fingerblättrige baumartige Malvaceen, besonders den arbol de las Manitas (Cheirantodendron) in Toluca; den berühmten Ahahuete von Atlisco (tausendjähriger Cupressus disticha) bei Mexico; das Wachsen der schönblühenden Orchisarten auf Baumstämmen, wenn sie die runden Nester im Innern mit Moos bilden, um welche moosichte Scheiben der Wurzel-Zwiebeln des Dendrobium umherstehen; einige umgefallene Figuren von Caoba (Mahagony Stamm) ganz mit Orchideen, Banisterien, Baubinien (Schlingpflanzen) besetzt; andere 20–30 Fuß hohe Gräser von Bambusen, Nastus, verschiedene Foliis distichis. Studien von Pothos u. Dracontium; ein Stamm von Crescentia

Cujete mit Früchten beladen, die aus dem Stamm hervorbrechen; ein blühender Theobroma Cacao, der Blüthen aus den Wurzeln treibt; die Pfahl- und Bretterartigen 4 Fuß hohen Wurzelauswüchse des Cupressus disticha; Studien von Felsen mit Seetang (Fucus) bewachsen; blaue Nymphaen im Wasser; Gustavia (Pirigara) u. Lecythis blühend; Aussicht von oben (von einem Berg herab) auf einen Tropenwald, sodaß man bloß die blühenden Laubbäume sieht, über welche sich die nackten Palmenstämme wie ein Säulengang erheben, ein Wald über einem Walde; Unterschiede der Physiognomien von Pisang und Heliconium-Gebüsch – lauter pittoreske Gegenstände, die aber erst rechte Wichtigkeit erlangen, wenn man sich absichtlich isolirt darstellt.«¹¹

Im Sommer 1830 kehrte Rugendas nach Deutschland zurück. Er ging nach München und von dort auch nach Göttingen. Der hier tätige Anatomie-Professor Blumenbach, einer der frühen Lehrer von Humboldt und Maximilian Prinz zu Wied-Neuwied, berichtete letzterem im März 1831:

»Vorigen Sommer war Moriz Rugendas hier, von welchem ich ein herrliches, großes, lithographirtes Blatt, die mahlerische Einsicht in einen Brasil. Urwald erhalten habe.«¹²

Dabei handelte es sich um eine Lithographie, die Rugendas Jahre zuvor, unmittelbar nach seiner Rückkehr nach Europa, in Paris angefertigt hatte. Blumenbach hat Forschern und Reisenden stets fördernd und beratend zur Seite gestanden und dadurch vor allem an der Erschließung Afrikas und Asiens großen Anteil genommen. Für Rugendas, der Unterstützung für seine Amerika-Reise suchte, konnte Blumenbach direkt wohl nichts tun. Der Maler war in Berlin erfolgreicher. Dort vermittelte Humboldt ihm eine Audienz beim König. Rugendas durfte seine Arbeiten zeigen. Er hatte für diesen Anlaß Urwaldbilder ausgewählt. Sie fanden viel Anklang. Entgegen Humboldts Rat ging Rugendas anschließend nach England, weil er – leider vergeblich – Interesse an seinen Reiseplänen oder einen bezahlten Auftrag erhoffte. Als er im Juli 1830 in London von der Revolution in Paris erfuhr, zögerte er keinen Augenblick, die Ereignisse in Frankreich mitzuerleben. Im Februar 1831 schrieb Rugendas noch dem Verleger Cotta. Er bot an, aus Lateinamerika Studien zu einem Reisewerk, Illustrationen für Zeitschriften, naturhistorische Abbildungen und Pflanzendarstellungen zu liefern. Er erklärte, daß die mexikanische Landschaft von der Golfküste bis hinauf zu den Höhen von Tenochtitlán mit ihren unterschiedlichen Klimabereichen dafür geeignete Studienmöglichkeiten bieten würde. Cotta ging allerdings nicht darauf ein. Auch in Paris vermochte Humboldt keine finanzielle Hilfe für den Maler bewirken. Dank Schinkels Vermittlung gelang jedoch der Verkauf von vier tropischen Landschaftsbildern an die preußische Königsfamilie. Dadurch erhielt Rugendas Reisegeld. Er konnte Europa im Mai 1831 von Bor-

deaux aus in Richtung Amerika verlassen. Humboldt hatte ihn noch mit Empfehlungsschreiben versehen, die zur besten Starthilfe für ihn werden sollten.

- 18* »Forêt vierge près Manqueritipa dans la province de Rio de Janeiro«.
Lithographie. Unten links: A. Joly del.» – unten: «dess. d'ap. nat. par Rugendas» – unten rechts: «Lith. de Engelmann Rue Louis-le-Grand No. 27 à Paris.»
Aus: Rugendas, Johann Moritz: Voyage Pittoresque dans le Brésil. [Slg. von 70 lithographierten Tafeln.] Paris 1827–1835. Abtlg. I, Tafel 3

- 19 »Bota-Fogo«.
Lithographie. Unten links: »Dess. d'ap. nat. par Rugendas« – unten: »Lith. de Engelmann, rue du faub. Montmartre No. 6« – unten rechts: »Sabatier del.«
Aus: Rugendas: Voyage Pittoresque (Vgl. No. 18), Abtlg. I, Tafel 11

- 20* »Capitão do Matto«.
Sklavenjäger.
Lithographie. Unten links: »Dess. d'après nat. par Rugendas« – unten: »Lith. de Engelmann rue du F. Montmartre No. 6« – unten rechts: »Lith. par Zwinger.«
Aus: Rugendas: Voyage Pittoresque (Vgl. No. 18), Abtlg. , Tafel 11

- 21 »Rencontre d'indiens, avec des voyageurs européens«.
Lithographie. Unten links: »Dess. ap. nat. par Rugendas« – unten: »Lith. de Engelmann, rue Louis-le-Grand No. 27 à Paris« – unten rechts: »Rugendas del.«
Aus: Rugendas: Voyage Pittoresque (Vgl. No. 18), Abtlg. III, Tafel 1

- 22 »Danse des Purys«.
Lithographie. Unten links: »Dessé. d'ap. nat. par Rugendas« – unten: »Lith. de Engelmann, rue du faub. Montmartre No. 6, à Paris« – unten rechts: »Lithé. par V. Adam et Lecamus.«
Aus: Rugendas: Voyage Pittoresque (Vgl. No. 18), Abtlg. III, Tafel 6

Exponate: Ibero-Amerikanisches Institut Berlin –
Preußischer Kulturbesitz

MEXIKO 1831–1834

ZUM AUFENTHALT

Rugendas traf nach einem kurzen Zwischenaufenthalt auf Haiti im Juli 1831 in Veracruz ein. Er sollte nun drei Jahre lang von Küste zu Küste durch Mexiko reisen. Dabei lernte er viele Orte und Regionen kennen, die Humboldt aufgesucht hatte. Auch Rugendas hat hauptsächlich das zentralmexikanische Vulkangebiet und die tropischen Küstenzonen gesehen und erforscht, wo die gewaltige Kordillere aufsteigt und sich dann quer durch den Kontinent zieht. In diesem geographischen Bereich bedingen die enormen Höhenunterschiede des wechsellvollen Reliefs eine Überlagerung von Klimabereichen. Der Reisende lernt ein Gesamtbild kennen, das Humboldt als »wunderbar vertikal und horizontal gegliedert« in Erinnerung hatte. Während Humboldt in Acapulco mexikanischen Boden betreten und das Land von Veracruz aus verlassen hat, war die Reiseroute von Rugendas genau entgegengesetzt. Er begab sich von der Golfküste aus über Jalapa, Córdoba, Puebla in Richtung Hauptstadt. Auf diesem Weg beeindruckten ihn besonders die Vulkanlandschaften – Gegenden um den Cofre de Perote, Pico de Orizaba, Popocatepetl und Ixtacchiuatl. Von Mexiko-Stadt aus unternahm er zahlreiche Exkursionen, so nach Cuernavaca, Toluca, Actopan, Real del Monte, Atotonilco del Grande und El Chico. Später zog er durch die Bundesstaaten Michoacán, Jalisco, Colima und Guerrero. Der preußische Generalkonsul Karl Wilhelm Koppe, der das brasilianische Reisewerk von Rugendas besaß und eine ähnliche Publikation über Mexiko erhoffte, sandte dem Maler gleich nach dessen Ankunft folgendes Schreiben:

»Herrn Landschaftsmaler Rugendas, Wohlgeboren.
Veracruz.

Méjico, 6. July 31.

Ew. Wohlgeboren gefälliges Schreiben v. 25. d. M. habe ich mit sämtlichen Unterlagen desselben zu empfangen das Vergnügen gehabt.

Sie können überzeugt seyn, bey mir die größte Bereitwilligkeit zu finden, sowohl zur Förderung Ihrer künstlerischen Zwecke, als auch Ihnen den Aufenthalt in hiesiger Hauptstadt soweit meine Kräfte reichen, angenehm und behaglich zu machen. Auch ohne die vollwichtigen Empfehlungen, welche Sie mir mitgebracht, wäre diese Bereitwilligkeit Ihnen gewidmet worden und wird jederzeit einem Manne Ihrer Art und Ihres Rufs gewidmet seyn. Ich sehe mit lebhaftem Interesse Ihrer Ankunft in hiesiger Hauptstadt entgegen, wo wir alles Weitere mündlich verabreden können.

Vorläufig übersende ich Ihnen anliegend:

1. die für Sie extrahirte carta de seguridad, durch welche Sie zu Aufenthalt und Reisen in der ganzen Republik legitimirt sind;
2. zwei Empfehlungsbriefe der hiesigen Ministerien der Auswärtigen Ange-

legenheiten an Dn. Sebastian Camacho, Gouverneur des Staates von Veracruz und Dn. Juan José Andrade, Gouverneur des Staates von Puebla;

3. ein zweites Empfehlungsschreiben von mir selbst an Dn. Sebastian Camacho;

4. ein dto. an den im Militair Hospital zu Veracruz angestellten Dr. Doucet, einen mir befreundeten, sehr achtungswerthen Franzosen, welcher längere Zeit in Puebla gelebt hat, mit den ersten Familien dieser Stadt in gutem Verhältniß steht, und Ihnen dahin bessere und wirksamere Empfehlungen geben kann und wird, als ich selbst im Stande gewesen wäre.

Mit einem der nächsten Posten hoffe ich, Ihnen noch einige Empfehlungsbriefe des gelehrten hiesigen Botanikers Dn. Pablo de la Llave an einige angesehene Personen der Städte Cordoba und Orizaba nachsenden zu können. Gegen Ende nächsten Octobers oder Anfang November beabsichtige ich, eine Reise an die Westküste der Republik und vermutlich nach Acapulco zu machen. Ich würde es wie einen großen Gewinn achten, wenn die Eintheilung Ihrer Zeit und Ihrer Reisepläne Ihnen vielleicht erlaubte, mich auf diese Exkursion zu begleiten, welcher es an würdigen Gegenständen für Ihre Kunst als Landschaftsmaler nicht fehlen dürfte.

Genehmigen Sie unterdessen die Versicherung meiner ausgezeichneten Hochachtung und vollkommensten Ergebenheit.

Der Königl. Preuß. Geheime Reg. Rath und General-Consul Koppe«¹³

Rugendas lernte seinen Landsmann Carl Christian Sartorius kennen, der bei Huatuxco im Umfeld des Pico de Orizaba die Hacienda »El Mirador« besaß. Sartorius sammelte u. a. Pflanzen für den botanischen Garten in Berlin. Er unterstützte den Maler bei seinen Naturstudien. Auch Wilhelm Julius Schiede, ein deutscher Arzt und Botaniker, stand Rugendas bei seinen landeskundlichen Untersuchungen zur Seite.

Rugendas hatte sich in Mexiko bald eingelebt. Er war von den Menschen und der Landschaft begeistert und berichtete im März 1832 seiner Schwester Luise in diesem Sinne in einem Brief. Farben zum Malen, so schreibt er, habe ihm Freund Huber aus Paris geschickt. Dann fährt er fort:

»Der neuangekommene Franz. Geschäftsträger »Baron« Gros ist Diletant u. von ihm erhalt ich auch Material. Sein Vorgänger ist ohne mich nach Guatemala abgereist. Die Revolution macht es für jetzt unräthlich. Selbst Mr. Cochelet wird den Ausgang erst in N. York abwarten. Indeß tret ich bald eine andere herrliche Tour an, von der ich mir viel Nutzen u. Annehmlichkeit verspreche. Nach Neu Californien geh ich auf 6 monatlichen Besuch, um die Hauptmissionen zu bereisen und dann auf dem Rückwege von San Francisco bis San Lucas an der Küste hin. Hierher kehr ich dann wieder über San Blas, Tepec, Guanaxuato, Zacatecas u. San Louis Potosi. Ich hoffe, einen reichen Schatz in meinem Portefeuille zurück zu bringen u. unterwegs interessante Noten zu sammeln. Außer einem engl[ischen] Reisenden (der indeß

nur von Küstenorten spricht) hat noch niemand jene Bevölkerung und Natur beschrieben. Das kann mir Stoff zu einem interessanten Werke bieten. Mitte May denk ich nach Acapulco abzugeben, um im Juny noch meine Reise anzutreten. Vielleicht geht, unterdessen ich reise, hier die Präsidenten Wahl vorüber, die leicht von Unruhen begleitet seyn könnte. Auf jeden Fall arbeite ich auf dieser Wanderung mehr für meine Zwecke, als wenn ich hier bleibe. Bis zum May gilt es aber ein fleißig Arbeiten, um das nöthige Reisegeld zusammen zu bringen. Die Thaler zerrinnen hier in der Hand. Mein Unstern mit den Pferden kostet mich so viel. Ich habe schon wieder eines unbrauchbar (das 3te nun schon). Fleißig bin ich sehr. In diesem Monat März habe ich 6 kleine Bildchen gemalt, die mit. H. v. Koppe nach Berlin gehen. Bestellt sind mir noch 4zehn Bilder u. Bildchen.

Du weißt, daß ich nicht gern malte. Die Übung, die ich nun bekommen, macht mir jetzt das Malen angenehmer, und manches ist gar nicht so übel. Das Reisen hat immer das Gute, daß man fortstudiert u. die Augen auf behält. Dabey ist dies Land recht für den Maler geschaffen, die Charaktere der Landschaften wechseln häufig ab. Die schönen Bergformen, die das Thal von Mexico einschließen, wechseln in jeder Tageszeit den Effect. Die Berge umher, nur wenig bewachsen, haben jene schönen, warmen Farben der römischen u. sicilischen Gebirge.

Der Winter galt für einen ungewöhnlich strengen, indem es viel regnete, raube Winde wehten u. Schnee auf allen, auch näher gelegenen Bergen fiel. Die eigentliche Regenzeit ist hier im July u. August. Jetzt sind Gewitter, dies veranlaßt mit unter die herrlichsten Sonnenuntergänge, u. es ist ein prächtiges Schauspiel, die hohen Schneehäupter der Volcane des Popocatepetl u. Ixtaccihuatls von der Abendsonne vergoldet, die niedern Volcane in ein dunkel Violett beschattet zu sehen.

Zu meiner Lieblingspromenade ist mir der Gang nach Las Vigas geworden. An einem Canale hin, der von der Stadt nach der Lagune von Chalco führt, steht eine schöne Ulmenallee. Landhäuser u. Gärten ziehen sich am jenseitigen Ufer hin. Gärten aus Cortez Beschreibungen schon berühmt, u. schwimmende genannt, indem sie, statt mit Waegen umgeben und durchschnitten zu seyn, durch schmale Canäle getheilt sind, so daß man in kleinen Canoen oder Einbäumen sie befährt. Besonders ist Sonn u. Feiertags dieser Spaziergang anmuthig. Mit flachen Böten befährt man den Canal bis zum nahe gelegenen Orte. Dort ist Blumenmarkt, u. mit Kränzen von bunten, hochvollfarbigen, im Haar oder über die Mantilla aufgesetzt, mit Guirlanden umgürtet, kehren Mädchen, Frauen u. Burschen in den Barken, den Fandango tanzend (zu Guitarre u. Gesang), nach Hause zurück.

Ich habe dir hier einige Figürchen zu gezeichnet, welche dir Costüm und Fernsicht auf die Gebirge deutlicher machen können als meine Beschreibung. Man kann sich nicht leicht ein lustigeres Bild vorstellen, als diese Barken überfüllt mit Menschen, oft mit bunten Tüchern oder Zelten gedeckt. Lautes Gelächter u. Rituelle zeugen von allgemeiner Lust. Am Gestade hin haben sich die Familien gelagert. Die Kinder spielen im Grase oder drängen sich um

Fruchthändler. Fußgänger ziehen die Allee hin, in der eine lange Reihe von Wagen mit geputzten Frauen langsam auf u. ab fahren. Vom ersten Fastensontage bis Pfingsten ist dieser Spaziergang besucht. Die übrige Zeit des Jahres der auf dem jenseitigen Ende der Stadt gelegene, die Almeida, ein düster schattiger Baumgarten u. Paseo – eine freie Promenade. Es ist aber nicht Sitte, daß die Frauen sogenannter höherer Stände den Wagen verlassen. Sie amüsieren sich, in Staubwolken gehüllt, auf u. ab zu fahren. Belustigungsorte hat Mexico keine. Der schöne Hayn u. Garten von Chapultepec, eine Stunde von der Stadt an der Hauptwasserleitung gelegen, ist nur wenig besucht. Selten feiern Familien einen Dia del Campo (Landparthie), u. wird er gehalten, so ist's mit viel zu viel Luxus u. Anstalten, um vergnüglich zu seyn.

Stiergefächte u. Hahnenkämpfe sind beliebt, u. Sontags vom Volke sehr besucht. Zu den Vergnügungen zählen hier auch die Processionen u. die Kirchfeste u. hauptsächlich die Oper. Die Mexikaner fangen an, sich für sie zu passioniren, u. das Parterre ist nicht allein von Elegants, sondern von Leperos u. Mossos u. Leuten der geringsten Classen besucht, die sich da gar nicht zu langweilen scheinen u. ihre 1 1/2 Conv. Tbl. für Person nicht bereuen. In der Oper erscheinen die Mexikanerinnen, die im Hause den Putz nicht lieben, immer in der größten Toilette, coiffirt wie zum Ball, doch nie ohne ihre hohen Kämmen. Jedermann raucht seine Cigarre, selbst die niedrigsten Frauen machen die Sitte mit u. rauchen ihre pajita (Strohcigarren oder in Papierchen). Da wird freilich in einer großen Oper der Weibrauch oft so arg, daß die Lampen merklich düsterer brennen, u. wie es der Semiramis u. dem Arsaces dabei zu Muthe seyn mag, läßt sich denken. Die Gesellschaft der Sänger ist wirklich recht brav u. Morlacchis Teobaldo u. Isolina, Semiramis u. Matrimonio secreto wurden sehr befriedigend gegeben. Nun sollen wir Mahomet, Tancréd, u. die Dame vom See bekommen. Ich höre wohl noch ein paar, ehe ich abreise. Doch jetzt in der Fasten ist das Theater geschlossen.

Man besucht Soireen indeß. Kleine Bälle u. Concerte, die denen in Europa an Langeweile nichts nachgeben. Ich liebe mir den kleinen Kreis, die tertulia (den Familienbesuch), wo man geht u. kömmt sans façon, Gespräch, kleiner Tanz, Scherze ohne Ansprüche findet u. einen Ton ohne Schminke der feinen Welt. Die spanische Hauptsitte ist, jedem zu sagen: mein Haus ist das Ihre. Wenn das nun gleich nicht buchstäblich zu nehmen ist, so ist doch gemeint, daß man thun soll, als ob man zu Hause wäre. So bin ich in 3 oder 4 Häusern eingebürgert. Am liebsten gehe ich Ge. Moran (= Marquis von Vivanco). Wir werden da oft sehr laut u. lustig. Mein Freund Santa Maria ist die Seele der Gesellschaft. Launig, satyrisch, weiß er alle in guten Humor zu setzen. Die jüngeren Frauenzimmer tanzen die spanischen Tänze. Die Frauen singen u. begleiten sich mit Mandoline, Harfe oder einem prächtigen Wienerflügel u. oft gehen wir erst morgens 1 Uhr auf unser Zimmer. Auf dem Lande war ich diesen Monat nicht. Jetzt denk ich aber mit meiner Arbeit nach S. Antones u. San Augustin zu gehen, u. einiges nach der Natur

gleich fertig zu malen. So wie der engl. u. franz. Courier expediert sind, (in 8 Tagen etwa) geh ich mit Moran hinaus, mit seinem Schwager O'Gorman u. Santa Maria. Ich soll auch O'Gormans Frau malen u. des Generals Töchterlein [...], von der ich wohl stets einen Abdruck im Herzen behalte [...].»¹⁴

Die Freundschaft zu General Morán und zu Miguel de Santa María, einem jungen Intellektuellen, dem Rugendas bereits in Paris begegnet war, sollte seinen Aufenthalt in Mexiko bald überschatten und vorzeitig beenden. Morán und Santa María kämpften im liberalen Lager für die Entmachtung General Santa Annas, der seit März 1833 Präsident der mexikanischen Republik war. Als sie verfolgt wurden, ermöglichte Rugendas ihre Flucht. Daraufhin wurde er gefangen genommen. Ihm wurde der Prozeß gemacht. Man forderte ihn auf, das Land zu verlassen.

Vor der endgültigen Ausweisung schloß Rugendas Freundschaft mit Eduard Harkort, einem Kartographen, Geometer, Naturforscher und Militärstrategen. Aus Hagen in Westfalen stammend und ehemals für eine englische Minengesellschaft im Staate Oaxaca tätig, war Harkort bald in die politischen Auseinandersetzungen im Lande verwickelt worden. Er hatte sich General Santa Anna angeschlossen, ihm zu militärischem Erfolg verholfen, war zum Oberst und persönlichen Adjutanten des Generals befördert worden. Als er die brutale Politik Santa Annas nach dessen Machtergreifung durchschaute, schlug er sich auf die Seite seiner Gegner. Seitdem befand er sich wie Rugendas auf der Flucht.

»(...) der Zufall machte es«, schrieb Harkort nach Deutschland, »daß ich mit dem bairischen Landschaftsmaler Moritz Rugendas, rühmlichst bekannt durch sein Werk über Brasilien, mich engagierte, gemeinschaftlich (...) einige wissenschaftliche Reisen zu machen.«¹⁵

Da Rugendas Mexiko von einem Hafen am Pazifik verlassen wollte, zogen die Männer von der Hauptstadt aus nach Nordwesten. Sie durchquerten die Provinzen Michoacán, Jalisco und Colima. Dabei ließen sie sich Zeit. Harkort, der an einer Generalkarte des Landes arbeitete, führte unterwegs wissenschaftliche Beobachtungen und Vermessungen durch. Am 1. Februar 1834 bestiegen sie den Nevado de Colima. Während Rugendas skizzierte, führte Harkort geologische und geognostische Arbeiten durch, deren Ergebnisse bei der Gestaltung der künstlerischen Darstellungen ausgewertet wurden. Bald darauf wurde Rugendas von den mexikanischen Behörden gestellt. Man zwang ihn nun, das Land unverzüglich zu verlassen. Er fuhr mit dem Schiff von Manzanillo nach Acapulco und setzte dort im Mai die Reise in Richtung Chile fort. Harkort, der in Mexiko blieb und dort weiterhin ein abenteuerliches Schicksal erlebte, resümierte: »Von allen meinen Reisen sind mir die letzten in Gesellschaft des genialen Rugendas am angenehmsten gewesen.«¹⁶

ZU DEN BILDERN

Mit der Rückkehr nach Amerika begann für Rugendas eine neue, stilistisch ganz andere Schaffensphase. Er entschloß sich, vor der Natur zu malen. Die mexikanische Landschaft mit ihren gewaltigen Dimensionen, ihrer Farbintensität, den Kontrasten und der intensiven Lichtwirkung verlangte eine besondere Darstellungsweise. Künstlerische Vorbilder dafür hatte Rugendas nicht. Es gab keinen Maler, der bis zu dem Zeitpunkt die Tropennatur so gesehen hätte, wie er sie nun darstellen sollte. Er erfaßte die Landschaft in ihrer optischen Realität. Als künstlerisches Ausdrucksmittel wählte er – wie die Franzosen in Italien – die Ölskizzenmalerei, die er vollendet zu beherrschen lernte.

Er hielt in den Bildern seinen unmittelbaren Eindruck fest, absolut unakademisch und frei von Kompositionsabsichten. Die Natur selbst bestimmte die Konzeption des Motivs. Wenn sich in einigen Ansichten dunkle Vordergründe finden und rahmende Bäume, so sind das gewiß keine Reminiszenzen an die Ideallandschaft, sondern der Realität abbeschriebene Motive. Sie finden sich schon in den flüchtigen Umrissstudien, die Rugendas meist angelegt hat, bevor er seine Landschaft malte. Oft notierte er auf diesen Skizzen die Farben, die er in der Natur sah. Darstellungen in Öl auf Karton folgten wohl unmittelbar nach, wenn die Möglichkeit eines längeren Verweilens vor dem Motiv gegeben war. Nur wenige Landschaftsbilder malte er in großem Format auf Leinwand.

Zum Gesamteindruck gehörten die Indianer, Hirten, Bauern, Reiter und Mönche, die Pferde, Maulesel und anderen Tiere, die er als Staffagefiguren in die Darstellung eingefügt hat.

Rugendas blickte auf weite, durch Bergketten und feuchte Niederungen gegliederte Landschaften. Er malte Stadtansichten, Straßenzüge, Marktplätze und Häuser. Mit seiner lockeren Malweise erfaßte er üppig bewaldete Bergrücken, kahle, felsige Hänge, heiße, staubige Feldwege und immer wieder die herrlichen Vulkanlandschaften. Er schaute aus unterschiedlichen Höhen auf die verschneiten Gipfel. Dabei reizten ihn plötzliche Wettereinbrüche – Schneestürme, Gewitter. Er malte die Gletscher im Abendlicht und umlagert von bunten Wolkenbänken.

Das Tropenlicht faszinierte ihn in besonderer Weise. Es vermochte Konturen aufzulösen, Landschaftsformen optisch zu verändern, den Himmel und die Wolken in immer neue Farbenschleier zu tauchen. Rugendas hielt das helle Licht der weiten, trockenen Hochebenen mit ihrem spärlichen Pflanzenwuchs in großzügigen Ölskizzen fest. Aus dem Wechsel von Stimmung und Beleuchtung heraus erfaßte er mit der Farbe die Physiognomie der Landschaft.

Die mexikanischen Ölstudien sind von außergewöhnlicher Farbschönheit. Der Maler fixierte die Farben in ihrer strahlenden Leuchtkraft. Frische und Spontaneität kennzeichnen seine Bilder. Alles ist in natürlichem Licht aus der Farbe entwickelt. Dabei ist Rugendas in der Auffassung realistisch, in der Wiedergabe beinahe impressionistisch. Mit der Studie vom Gipfel des Popocatepetl, den er ganz aus Farben modelliert hat, nahm er schon 1831 Züge der Malerei des Impressionismus vorweg.

Seine Farben sind reich nuanciert, besonders die Grünskala der Tropenvegetation. Er malte feinste Abstufungen, gab die Zartheit der Gewächse mit vielfach abschattierten Lasuren wieder. Bisweilen gravierte er Konturen mit dem Pinselstil in den feuchten Farbuntergrund hinein. Er zog Bergsilhouetten zu fließenden, aber fest konturierten Blöcken zusammen, um sie durch Lavieren zu modellieren. Seine Interpretationen verweisen auf Anregungen durch englische und französische Freilichtmaler. Die genaue Wiedergabe des unmittelbaren Landschaftseindrucks und die Klarheit des Lichts in seinen Skizzen erinnert an Corots italienische Studien. Daß eine solche Beziehung bestehen kann, wurde bereits erwähnt. Die pastose Maltechnik von Rugendas deutet auf französische Vorbilder hin.

Die Bilder fangen das Augenblickliche einer Tagesstimmung ein. So wie Constable und Bonington das Licht, die Luft und die Frische der Natur malten, gab auch Rugendas das Saftige der Vegetation wieder und die von Licht und Nässe durchtränkte Landschaft. Die Farbe wurde bei Rugendas wie bei den Engländern zum Träger von Licht und Stimmung. Die Wiedergabe der Naturformen in male- risch-impressionistischer Darstellungsweise wiederum könnte auf Beeinflussung von Turner zurückgehen. Bilder, in denen sonnen- durchglühte und feuchte, schattige Partien einander abwechseln, stehen Ölstudien sehr nahe, die Turner schon 1813 gemalt hat. Um landschaftliche Eigentümlichkeiten herauszustellen, fand Rugen- das zu eigenen, sehr subjektiven Farbvarianten, die ohne Kenntnis von Turners Arbeiten kaum denkbar sind. Rugendas staffelte verschiedenfarbige Bergsilhouetten hintereinander. Er sah rosa Berge, bläuliche Kraterregionen, lila Wolken, setzte braunviolette Vorder- gründe gegen rosalila Hintergrundlandschaften. Dabei fand er immer neue Varianten. Kein Bild gleicht dem anderen.

Für jedes Motiv hat er eine adäquate Art der Wiedergabe gefunden und dafür die Natur immer neu erlebt. Er fertigte bisweilen großzü- gig lavierte Tuschzeichnungen oder improvisierende Aquarelle an. Jede Studie reflektiert das künstlerische Erlebnis des Naturvorbil- des. Darin ist er nur einem deutschen Maler seiner Zeit vergleich- bar – Karl Blechen. Auch bei ihm vermutet man – ohne den Nach- weis einer persönlichen Begegnung – Berührung mit Turners Werk in Italien. Gemeinsamkeiten in der Auffassung von Rugendas und

Blechen zeigen sich in der Farbexpressivität, dem flüssigen maleri- schen Vortrag, der Behandlung des Lichtes und der großzügigen Charakterisierung der wesentlichen Landschaftsformen. Es ist nicht auszuschließen, daß beide aus einer gemeinsamen Quelle Anregun- gen bezogen haben.

Rugendas stand mit seinen exotischen Landschaftsbildern in den fortschrittlichsten Kunstströmungen der Zeit. Darüber hinaus kommt der naturphysiognomischen Aussagefähigkeit dieser Dar- stellungen eine große Bedeutung zu. Künstlerische und wissen- schaftliche Ansichten sind in seinem Werk harmonisch verschmol- zen. Vor Antritt seiner zweiten Amerikareise hatte er betont, daß »nicht der Wunsch des Genius, sondern Liebe u. Enthusiasmus für die Wissenschaft« ihn bei seiner künstlerischen Arbeit leiten wür- den.¹⁷ Dieses Bekenntnis erklärt, warum er in noch unbekannten Regionen Mexikos Material für ein wissenschaftlich interessantes Werk sammeln wollte und sich in seinen Landschaftsdarstellungen erfolgreich bemühte, das Naturgesetzliche herauszustellen. Seine »Naturgemälde« gehen meist über einen lokalen Gesamteindruck hinaus. Wenn die Pflanzenkollektive einer Region repräsentativ für ein bestimmtes Klima waren, stellte er diesen Ganzheitscharakter bei der künstlerischen Wiedergabe heraus. Die von ihm abgebilde- ten tropischen Palmenschungel sind an ein bestimmtes Klima, aber an keinen festen Ort gebunden. Die trockenen mexikanischen Hochtäler legte er nur durch ihre Bergketten topographisch fest, die Pflanzenphysiognomie ändert sich nicht. Er charakterisierte die Region der Nadelhölzer an den Abhängen der großen Vulkane, die des borealen Laubwaldes und der Savannen.

Die physiognomischen Eigentümlichkeiten einer Landschaft betonte er auch durch die Farbigkeit in den Bildern. Wenn starke Gegensätzlichkeiten den Landschaftscharakter bestimmten, wenn Gletscher und Tropenvegetation die Gegend prägten, änderte er die Farbigkeit auch ab, um solche Spannungen zu steigern. Er betonte dann das Kahle einer Gegend durch extrem kalte und dumpfe, das Sonnendurchglühte einer Region durch warme und leuchtende Farben.

Rugendas bildete die von Humboldt empfohlenen Pflanzen ab. Dabei richtete er das Augenmerk sowohl auf die Gestalt als auch auf den Lebensraum. In die Vegetationsstudien fügte er Figuren ein, um die Relationen zu verdeutlichen. Er fertigte in Mexiko so überzeu- gende Pflanzenmotive an, daß Martius einige davon zur Illustration der »Flora brasiliensis« (222) und der »Historia naturalis palmarum« verwenden konnte. Die Vulkanbilder aus Mexiko waren wissen- schaftlich so informativ, daß Humboldt 1854 in das Berliner Kupfer- stichkabinett ging, »bloß um in Rugendas Skizzen etwas über den mexikanischen Vulkan von Colima nachzusehen«.¹⁸ Denn der

Maler hatte die Vulkangipfel mit ihren Eishalden und die Gletschermoränen ebenso treu wiedergegeben wie die Strukturen des Porphyrgesteins, des Basalts und andere Formationen. Auch aus diesem Grunde verwies der Geograph Georg Kriegk 1842 auf Landschaftsbilder von Rugendas, als er als neuen Forschungszweig eine »ästhetische Geographie« postulierte.

Rugendas hatte sich in Mexiko in die Rolle eines »künstlerischen« Chronisten begeben, der alles darstellte, was seine Aufmerksamkeit erregte. Das betraf natürlich in besonderem Maße das Leben und Treiben der Bevölkerung, wie es Rugendas in zahllosen Genreszenen vergegenwärtigt hat. Er dokumentierte das Alltagsleben, vermittelte Eindrücke von festlichen Ereignissen, Familienfeiern, religiösen Zeremonien, Begegnungen, musikalischen Darbietungen, Stierkämpfen, Ausflügen. Einige Reiterbilder, folkloristische Episoden und Porträts deuten an, daß er zuvor mit dem Werk von Delacroix in Berührung gekommen ist.

Mit sicherer Beobachtungsfähigkeit hat Rugendas in Mexiko Menschen aller Bevölkerungsschichten charakterisiert, vor allem jene, die ihm auf Straßen, Plätzen und Feldwegen begegnet sind. Er malte spontane Einzelbildnisse, aber auch Darstellungen in szenischem Zusammenhang und kleinere Gruppen wie Kinder, Familien oder Mädchen beim Tanze. Haltung und Gestus der Figuren, die er in ganzer oder halber Figur aufgenommen hat, sind stets treffend wiedergegeben. Großen Wert hat Rugendas auf die genaue Darstellung der Kleidungsstücke gelegt, so daß einzelne Bilder als Kostümd Studien anzusehen sind. Immer hat er die Physiognomie erfaßt, am stärksten in den nahsichtigen Kopfbildern. Er fing den schmachten den oder lebhaften Blick glutäugiger Mexikanerinnen ebenso ein wie den arroganten Ausdruck eines Mannes. Die meisten dieser großzügig aufgefaßten Arbeiten sind in der freien Natur entstanden. Vegetation gibt den Hintergrund oder schmückenden Rahmen ab. Der Künstler konnte in Blumendekorationen schwelgen, die mit den abgebildeten Frauengestalten zu harmonischem Ganzen verschmelzen (187–214).

MALERISCHE REISE

Veracruz wurde gegen feindliche Angriffe vom Meer durch die mächtige Festung von San Juan Ulúa geschützt. Rugendas blickte über das manganblaue, bewegte Wasser hinweg auf dieses eindrucksvolle Bollwerk aus der frühen Kolonialzeit (23). Der Maler verweilte einige Zeit in Veracruz. Dort hielt er Plätze und Straßen skizzenhaft

fest. Er malte die Hauptbauten des Zócalo: den Regierungspalast mit seinen Rundbogenarkaden und die Kirche Santo Domingo. Indianische Händler, die unter Sonnensegeln Schatten suchen, haben sich um den Platz gruppiert und bieten ihre Waren feil. Maultierreiber ziehen mit Lasttieren vorüber. Dem blendenden Licht der Mittagszeit entsprechend, wählte der Künstler für die Gestaltung des Bildes Pastelltöne (24).

Diese Stadt war während der Sommermonate ein gefürchteter Ort, weil dann Krankheiten wie das Gelbe Fieber und das Schwarze Erbrechen wüteten. Viele Menschen starben. Rugendas beobachtete einen Geistlichen bei der Totenwache. Er fing die Stimmung im Sterbezimmer in einer dunkel gehaltenen Ölstudie ein. Geier als Totenvögel, die sich am offenen Fenster silhouettenhaft vom Hintergrund abheben, geben der Szene einen schaurigen Zug, den die Farbigekeit noch unterstreicht. Im Mondlicht dominieren Braun und ein dumpfes Graugrün (25).

Rugendas unternahm viele Ausflüge in das landschaftliche Umfeld. In südlicher Richtung kam er auf der Straße, die nach Medellín führt, an die Klosterkirche San Francisco mit ihrer großen Kuppel. Ein weiterer, schon verfallener Sakralbau war auf der gegenüberliegenden Straßenseite zu besichtigen. Es kündigte sich wohl ein Unwetter an. Am Himmel zeichnen sich dunkle Wolkenbänke ab. Die Konturen in der Landschaft sind verschwommen (27).

Der Maler fixierte eine ockerfarbene ausgetrocknete Dünenregion, die an tiefen, geschützten Stellen spärlich mit Kakteen und Gerstrüpp bewachsen war. Dahinter erkannte er Häuser von Veracruz. In weiter Ferne liegt Antigua, die von Cortés gegründete kleine Ansiedlung. Hier hatten die spanischen Konquistadores erstmals mexikanischen Boden betreten (26).

Nach dreistündigem Ritt von Veracruz aus nach Norden erreichte Rugendas diesen geschichtsträchtigen Ort. Am Strand von Antigua sind Ebbe und Flut stark ausgeprägt. Rugendas malte das Meer bei Springflut. Die hohen Wellenkämme höhte er mit Deckweiß. Der Natureindruck war so gewaltig, daß die Pferde scheuten. Ein Tier hat seinen Reiter abgeworfen und galoppiert davon (28).

Im Westteil des Staates Veracruz kann man an einem Tag vom tropischen Tiefland bis in die Zone des ewigen Schnees aufsteigen. Nirgends, schrieb Humboldt,

»erkenne man so leicht die bewundernswürdige Ordnung, worin die verschiedenen Stämme der Vegetabilien, gleichsam schichtenweise, aufeinander folgen, als wenn man von Veracruz nach dem Plateau von Perote hinaufsteigt. Bei jedem Schritte sieht man alsdann die Physiognomie des Landes, den Anblick des Himmels, den Wuchs der Pflanzen, die Figur der Thiere, die Lebensweise der Menschen, und die Culturweisen, denen sie sich ergeben, wechseln.«¹⁹

»So durchläuft der Naturforscher in diesem wunderbaren Lande in wenigen Stunden die ganze Stufenleiter der Vegetation von der Heliconia und dem Bananas, dessen glänzende Blätter sich in ungeheuren Dimensionen entwickeln, bis zu dem verengten Zellengewebe der Harzbäume!«²⁰

Das tropische Tiefland mit seinen Palmenwäldern hatte der Maler bei seinem Aufstieg im östlichen Teil des zentralmexikanischen Vulkangebiets bald hinter sich gelassen. Der dichte Wald zog sich nur noch in den Tälern fort. Auf den Hügeln sah Rugendas hohes Gras, Sträucher, Mimosen, fruchtbehängene Topfbäume, Tillandsien und Convolvusbäume. Anschließend kam das Grasland, die Savanne.

Bei dem Dorf Santa Fe beobachtete Rugendas den Aufbruch einer Maultiertruppe. Er malte die Pferde und die Reiter in ihrer typischen Tracht mit ganzer Hingabe. In der Ferne glänzte der schneebedeckte Gipfel des Vulkans von Orizaba. Er ist Blickpunkt im Ostteil der gewaltigen Kordillere. Die Studie von Rugendas zeigt die Bergkette im Hintergrund mit ihren markanten Spitzen als weiche, wellenförmige Horizontlinie, die von den Gletschern des Vulkans überragt wird. Das mit den Bergen harmonisierende Blau des Himmelsraumes wird von rosalia Wolkenschwaden durchzogen (29). Auf der Hacienda Manga de Clavo, die General Santa Anna gehörte, war der ebenmäßig geformte Kegel des Vulkans von Orizaba in seiner vollen Schönheit sichtbar. Rugendas hielt ihn im Hintergrund eines Bildes fest – umrahmt vom Blattwerk einer schirmförmig ausgebildeten Baumkrone. Den Eindruck der Weite hat der Maler noch gesteigert, indem die ebene, durch nichts unterbrochene braune Hochebene fast die Hälfte des Bildraumes einnimmt. Gehöfte und Vegetation steigen wenig unterhalb der Horizontlinie auf. Bunt gekleidete Personen setzen dekorative Akzente (30).

Der Pico de Orizaba zählte für Humboldt zu den »schönsten Bergen der Welt«, weil er einer der isoliert stehenden Kegelberge ist, »die, mit ewigem Schnee bedeckt, sich aus der glänzenden Vegetation der Tropen erheben«.²¹ In der Nähe von Jalapa sind die Gletscher des Berges im Glanz der tropischen Sonne prachtvoll. Humboldt sprach von »einem der reizendsten und malerischsten Punkte der Erde«. Hier konnte Rugendas sein Talent unter Beweis stellen. *»Horizont, Gebirgsfarbe, Vegetation und Duft der Landschaft von Jalapa sind für Künstler seiner Art, wenn auch nicht leichte, doch im Gelingen vorzugsweise lohnende Aufgaben.«²²*

In der Stadt Jalapa skizzierte Rugendas ein Straßenbild mit Blick auf das 1555 gegründete Kloster San Francisco. Wie alle von Cortés initiierten Klosterbauten wirkte es von weitem wie eine Festung. Dahinter ragt der Gipfel des Cofre de Perote auf, dessen Kontur sich scharf von dem wolkenlosen blauen Himmel abzeichnet (32).

Rugendas befand sich auf der Straße, die von Jalapa nach Coatepec führt, als er durch rahmende Baumkulissen wiederum auf den Pico de Orizaba blickte. Zu beiden Seiten des in die Landschaft hineinführenden Weges wachsen kurzstämmige Eichen. Im Hintergrund erstreckt sich das trockene Hochplateau als ebene, kahle Zone. Die begrenzenden Gebirgszüge sind zu großen Blöcken zusammengefaßt. Dabei wird der Hangverlauf betont (33).

Auf dem Weg lag die Hacienda »Pacho Viejo«. Dort sah Rugendas vor einer Kulisse hoher, schlanker Bäume einen Tümpel, der den Pferden als Tränke diente. Die eigentümlichen Wolkenbildungen um den Vulkan interessierten ihn jedoch noch stärker. In horizontalen Streifen setzte er sie mit Deckweiß pastos in den Bildraum. Auf der Rückseite der Studie notierte er, daß er die Wolkenphänomene am Vormittag um 11 Uhr beobachtet habe (34).

Die Hacienda »Pacho Viejo« besaß eine eigene Kapelle. Rugendas war dabei, als Indianer eine Prozession abhielten. Das kleine Gotteshaus fand er in dichte Vegetation eingebettet (35).

Humboldt waren im Gebiet von Pacho immergrüne Wälder von Styraxbäumen, Pfeffersträuchern, Melastomaceen und Farnkrautbüschen aufgefallen. Rugendas sah in einer tiefen Schlucht zwischen Jalcomulco und Tuzamapa eine hohe Fächerpalme. Den Stamm und das Blattwerk gab er in aller Eleganz und Feinheit wieder. Damit korrespondierend, malte er die Landschaft aus transparenten, sanft schwingenden Bergrücken. Zwischen dem Baum und seinem Umfeld besteht völlige Harmonie (36).

Von Veracruz nach México Ciudad gibt es zwei große Verbindungsstraßen. Die nördliche führt über Jalapa und Perote, die südliche über Córdoba und Orizaba. Außerdem existieren zahlreiche Nebenwege. Die Reiseskizzen des Malers belegen, daß er zuerst die nördliche Richtung eingeschlagen hat und ab Jalapa über Coatepec, Tuzamapa, Huatuxco und Coscomatepec quer durch das Gebirge geritten ist, um auf der südlichen Straße ab Córdoba über Orizaba, Tepeaca und Puebla zur Hauptstadt zu gelangen.

Rugendas beobachtete von einer Anhöhe bei Tuzamapa das Zusammenfließen von Gebirgsströmen. Das Wasser in der Tiefe nahm seinen Lauf durch große Felsformationen, die der Maler verschiedenfarbig hintereinander staffelte (37).

Er hielt ein anderes Flußbild beim Überqueren des Río Grande de Jalcomulco fest. Ein Reiter auf einem Pferd und verschiedene Personen schwimmen durch den Strom. Auf dem felsigen Ufer im Vordergrund, das von rechts in den Bildraum einschneidet, wird die Szene von Indianern beobachtet (38).

»Barrancas«, Schluchten unterschiedlicher Beschaffenheit, kennzeichnen das zentralmexikanische Relief. Flüsse auf ihren Talsohlen werden während der Regenzeit zu reißenden Kaskaden. Auf frucht-

barem Erdreich gedeiht dichter Dschungel. In Felsspalten wachsen Sträucher und Schlingpflanzen. Auf Absätzen stehen Kakteen, Agaven und Palmen. Rugendas arbeitete mit Vorliebe in diesen Arealen. Bei Huatuxco führte ihn der Farmer und Naturforscher Sartorius zu abgelegenen Schluchten. Sartorius meinte zu Recht, dort könnte ein Landschaftsmaler

»(...) reichen Stoff für glänzende Darstellungen [finden], mag er das Wildromantische oder das Idyllische aufsuchen. Aber er findet selten die Pfade gebahnt, er muß sich durch tausend Schwierigkeiten zu den schönsten Punkten hinarbeiten, denn kein Reise-Handbuch, kein Cicerone gibt ihm Kunde.«²³

Rugendas und Sartorius suchten häufig die Barranca de Santa María auf, die das Hochplateau bei Huatuxco zerklüftet (41).

In der Schlucht von Tuzamapa malte Rugendas die Wasserfälle des Río Grande. Mit der Bezeichnung »Cofre de Perote – Coreada del Río Grande« legte er den Ort topographisch fest (42).

Im Dorf Jalcomulco verweilte er und skizzierte Indianerhütten. Auf Pfosten, die man in den Boden eingegraben hatte, ruhten steile, mit Palmenblättern gedeckte Dächer. Balken und Sparrenwerk, Riegel und Latten waren weder gefugt noch genagelt. Alle Teile hatte man mit Schlingpflanzen und Bast befestigt. Die Wände bestanden aus aneinandergebundenen Bambusstangen. Die Indianerfamilie war vor der Hütte. Sie gibt eine malerische Staffage ab. Eine Frau füttert Tiere, ein Kind spielt am Boden, ein Mann rührt in einem Gefäß, und junge Mädchen schauen dem Maler bei der Arbeit zu (39).

Die nächste Studie zeigt einen Reiter, wohl den Künstler selbst, der Jalcomulco hinter sich gelassen hat und nun auf dem Weg nach Córdoba ist. Das schluchtenreiche Gebirge am Río Cuitlapa war zu passieren. Gewächse sind pastos wiedergegeben und gegeneinander abgehoben (40).

In der »Barranca del Mono« malte Rugendas dichten Pflanzendschungel. In der tiefgrünen verwucherten Masse sind Farnkrautbäume am eindeutigsten zu identifizieren (43). Ein vielseitiges Pflanzenbild bot auch die »Barranca de Totolapa«, durch die ein Reiter sein Maultier und einen Lastesel hindurchführt. Vor einer Lichtung zeichnen sich verschiedene Pflanzensilhouetten ab, besonders Palmenfächer und Bananenblätter (44).

Im Distrikt von Huatuxco liegt auch die »Barranca von Centla«. Rugendas malte dort und stellte winzige Figuren an den Abgrund der Schlucht, um die Dimensionen der Landschaft zu verdeutlichen. Die vorspanischen Ruinen, die er in anderen Studien festgehalten hat, waren wohl ganz in der Nähe, denn er bezeichnete die Skizze »Teocalli von Centla« (45).

In einem anderen Bild hielt er diese altindianische pyramidenförmige Kultstätte fest. Der Weg dorthin führte durch Pflanzendik-

kicht. Die Abenddämmerung kündigte sich bereits an, als man das Monument endlich erblickte (46).

Die Physiognomie der mexikanischen Landschaft ändert sich mit dem Wechsel von Regen- und Trockenzeit. Solche Modifikationen festzuhalten, hat Rugendas gereizt. Er gab Motive in jahreszeitlich bedingter Verschiedenheit wieder. Bei San Juan Coscomatepec im Canton Córdoba malte er die »Barranca Jamapa« einmal mit dichter Vegetation überwuchert und ein andermal in der trockenen Jahreszeit, wo die Pflanzen bis auf das Zuckerrohr am Rande der Schlucht zurückgetreten sind. Die Konturen der Landschaft zeichnen sich mit großer Klarheit ab. Der tiefgelbe, sonnenverbrannte Hochlandsockel läuft in der Ferne an blauen Bergen aus, die vom Pico de Orizaba überragt werden (47).

Auf dem Weg nach Córdoba traf Rugendas am Río Seco auf Arrieros, Viehtreiber, die mit ihren Tieren nach Veracruz wollten. Vom Licht der Morgensonne war der Himmel hinter den Bergen rosa verfärbt. Ein rötlicher Farbschimmer überzieht die Landschaft (48). In Córdoba angekommen, malte Rugendas wieder auf dem Marktplatz. Die Kathedrale mit blau gefasster Fassade und einer verzierten Kuppel steht neben dem Rathaus im Blickfeld. Indianer von Amatlán de los Reyes geben eine bunte, exotische Staffage ab. Sie bieten Waren feil und führen ihre Maultiere über den Platz (49). Von den Eingeborenen dieser Gegend hat Rugendas außerdem verschiedene Porträtstudien angefertigt (203, 204).

In der Umgebung der Stadt malte Rugendas in den Barrancas Palmen- und Pisangstauden. Bananenpflanzen sah er aus sumpfigem Boden aufwachsen, mit goldgelben Früchten dicht behangen (50). Später blickte Rugendas vom Cerro Borrego, dem dunklen Hochlandsockel im Vordergrund seines Bildes, über die weite Ebene, durch die der Río Blanco fließt. Die von Türmen überragten Stadtsilhouetten von Orizaba und Zongolica sind erkennbar (51).

Der Pico de Orizaba blieb weiterhin topographischer Fixpunkt. So konnte Rugendas diesen schneebedeckten Gipfel von immer anderen Ausblicken festhalten (52).

Wahrscheinlich hat Rugendas in Orizaba in dem Rasthaus übernachtet, das er in einer Ölstudie dargestellt hat. Der Innenhof mit einem Brunnen, an dem sich die Pferde erfrischen und an den sich ein Liebespaar angelehnt hat, wird von Rundbogenarkaden umschlossen. Lichtquelle zu nächtlicher Stunde ist ein offenes Feuer im Hintergrund, das der Szene einen romantischen Zug gibt (53). Rugendas sah weiche Bergkonturen und Pastellfarben in der Landschaft, als er bei »Cuesta blanca« ein letztes Mal auf Orizaba zurückschaute. Er intensivierte den Natureindruck, indem er im Bilde verschiedene Höhenzüge in lila, blauen, ockerfarbenen und rosa Schattierungen hintereinandersetzte (55).

Auf dem Weg von Orizaba nach Acultzingo beobachtete der Maler eine Maultiertruppe, die Waren transportierte. Schiefergraue Wolken senkten sich auf die – durch das atmosphärische Schauspiel ebenso abgetönt – Gebirgshänge, die von links diagonal in die Talmulde einschneiden. Ein Unwetter kündigte sich an (54).

Über dem Hochtal von San Agustín del Palmar ragt der Vulkan von Orizaba auf. Hier charakterisierte Rugendas mit einer Ölskizze die semiaride Hochebene in ihrer intensiven gelbbraunen Färbung. Links im Vordergrund stehen graugüne, staubbedeckte Agaven, deren dickfleischige Blätter schwerfällig herabgebogen sind oder spitz nach oben stechen. Diese kennzeichnen die Pflanzenphysiognomie. Rugendas hat die Gewächse fein gegeneinander abgewogen und komponiert und so zu einem wirkungsvollen Gestaltungselement gemacht. Die Berge sind kahl und dunkel – rotgrau und indigoblau. Nur die Gletscher leuchten in reinem Weiß. Kompakte Dunkelzonen an der einen Seite des Gipfels scheinen eines der hier häufigen Gewitter anzukündigen. Der bewegt gestaltete Himmel, von Diagonalen durchzogen, bildet einen starken Kontrast zur ruhigen, horizontal gegliederten Hochebene (56).

Am Fuße des Vulkans von Orizaba an der Straße zur Hauptstadt liegt das Dorf Acultzingo, das in der zeitgenössischen Reiseliteratur als groß und schön beschrieben wird. Einige Bauten aus der Kolonialzeit sind noch heute zu besichtigen. Rugendas malte den Hauptplatz zu verschiedenen Tageszeiten mit differenzierter Staffage. Ein Bild entstand wohl am Vormittag. Die Farben sind hell, Pastelltöne dominieren. Menschen in malerischer Tracht beleben das Panorama. Rechts im Vordergrund wird die Vegetation der Gegend vorgestellt – Opuntien, Kandelaberkakteen, Agaven (58).

Ein anderes Bild zeigt die sonnendurchglühte Hochebene in warmen, rotbraunen Farbwerten. Durch nichts unterbrochen bedeckt sie mehr als ein Drittel des Bildraumes. Die leuchtenden, blauen Bergsilhouetten, überragt von den Gletschern des Pico de Orizaba, bilden die Horizontlinie, vor der die Kirchen San Francisco, Santo Domingo und Compañía de Jesús in unterschiedlicher, aufeinander abgestimmter Farbigkeit aufragen. Weiß gekleidete Indianer, den Belehrungen eines Geistlichen lauschend, geben die Staffage ab (59).

Rugendas kam nach Tepeaca, einst von Cortés unter dem Namen »Seguro de la Frontera« gegründet. Das Bild der kleinen Stadt mit Blick auf einige Bauten im spanischen Kolonialstil hielt Rugendas in Ockertönen unterschiedlicher Nuancen fest. Karges, unbewachsenes Erdreich und Mauerwerk verschmelzen zu einer Einheit. Der wolkenlose, türkis schimmernde Himmel reflektiert das gleißende Licht wie ein Filter. Einige Reiter, ein Fuhrwerk und plaudernde Menschen im Hintergrund beleben das Motiv (60).

Auf einer anderen Studie, die er bei Nacht in dumpfen Farben gemalt hat, bildete Rugendas den Wachturm »El Rollo« ab mit seinem achteckigen Grundriß, den die Spanier dem »goldenen« Turm von Sevilla nachempfunden hatten. Als Rugendas dort weilte, diente das Gebäude als Gefängnis (62).

Auf seinem weiteren Weg lag das Städtchen Amozoque in einer Ebene mit ausgedehnten Maguey-Pflanzungen. Vor einer Kirche erlebte Rugendas eine Prozession, die sich wegen eines Unwetters auflösen mußte. Diese Situation skizzierte er in graublauer Gewitterstimmung (61).

Vom Gipfel der Pyramide von Cholula, der gewaltigen, mehrfach überbauten, im Laufe der Jahrhunderte von Erdreich und Vegetation überwucherten Tempelanlage aus vorspanischer Zeit, kann man weit in das Land sehen. Dort oben hatte Humboldt einst wichtige trigonometrische Messungen durchgeführt. Rugendas malte hier bei relativer Dunkelheit. Verschiedene Personen, darunter ein Priester und eine Indianerin in strahlend weißem Gewand, sind im Vordergrund des Bildes auf der dunkelbraunen Plattform der Pyramide wiedergegeben. In der Tiefe der gelbbraun gefärbten, vielfach abschattierten Hochebene sind eingestreute Kuppeln und Türme erkennbar, die den Kirchen von Cholula zuzuordnen sind. Den gedämpft rosafarbenen, durch lila Wolkenbänke und das Gelb der Sonne durchbrochenen Himmel sah der Maler über der violetten Kordillerenkette mit den Gletschern von Popocatepetl und Ixtacchihuatl (63).

Rugendas blickte von einer Anhöhe herab auf Puebla. Er erkannte ein Hospital, den Garten des Bischofs und die Berge von Cholula. Popocatepetl und Ixtacchihuatl begrenzen das Panorama (64). Er war von den Lichteffekten, die bei Sonnenauf- und -untergang in den Gletscherzonen zu sehen waren, begeistert und fand Humboldts Beobachtungen bestätigt, daß sich die Umrisse der verschneiten Gipfel in Mexiko besonders intensiv gegen das tiefe Blau des Himmels abzeichnen. Der Maler hat beide Vulkane bestiegen und in unterschiedlichen Höhenlagen Studien angefertigt. Dabei hat er die Naturphysiognomie jedesmal treffend charakterisiert.

Am Fuße des Ixtacchihuatl bei dem Dorf San Nicolás de los Ranchos malte er den Vordergrund in dunklem Braungrün als Repoussoirzone mit hochstämmigen Tannen, die sich von den zartblauen Bergen im Hintergrund abheben. Die Hänge gehen weich ineinander über, nach oben hin in den Farben zarter werdend. Am Übergang zur Talmulde begegnen sich Indianer und Mönche (65).

Bei Schneesturm, den Rugendas am Ixtacchihuatl miterlebte, sah er nur die Umrisse der Gletscher hervorleuchten (66).

Die Vulkane der Sierra Nevada, die das Tal von Mexiko vom Tal von Tlaxcala-Puebla trennt, sind kennzeichnende Blickpunkte beider

Hochbecken. Über der Ebene von Tlaxcala-Puebla erhebt sich vor der großen Kordillere das Gebirge mit dem zerklüfteten Berg Malinche, der keine Gletscher besitzt. Von »Paso del Vulkan« blickte Rugendas in einer Höhe von 14.000 Fuß auf den Vulkan von Orizaba, den Berg Malinche und den berühmten Räuberpaß »Pinal Puebla de los Angeles«. Er sah einen dunkelgrünen Vordergrund, dicht mit Tannen bewachsen, eine Waldmasse in einer tiefen Mulde und die Gebirgzüge mit ihren eisblauen Gletschern (67).

Den Gipfel des Popocatepetl modellierte er in natürlichem Licht aus Farben. Mit bewegt geführten Pinselstrichen malte er Sandwüste und ewiges Eis ineinander (68).

In einer Höhe von 15.000 Fuß malte er die Gipfelregion des Popocatepetl im Abendlicht. Der von der untergehenden Sonne beschienene, zartrosa leuchtende Hang des Berges kontrastiert gegen den dunklen Himmel. Die übrigen Hänge sind in Schatten getaucht. Tieferen Regionen sind in Abendschimmer eingehüllt, der ihre Konturen weich verschwimmen läßt. Der leuchtende Gipfel ragt in den wolkenverhangenen Himmel hinein. Am linken Bildrand sind Bergsteiger, darunter der Künstler, um ein Biwakfeuer herumgruppiert – ein beiläufig erscheinendes, aber höchst wirksames Motiv, das dem Beschauer die Mächtigkeit des in großartiger Einsamkeit stehenden Berges suggeriert (69).

Der Gipfel des Ixtacchiuatl hat eine eigentümliche Form. Der aztekische Name verdeutlicht, daß die alten Indianer dort oben die Umriss einer liegenden Frau wahrzunehmen glaubten. Rugendas charakterisierte die Gipfelregion in einer Ölstudie. Die Gletschermassen höhte er mit Deckweiß naturgetreu in ihren Umrissen. Er beachtete auch die Wolken, die sich regelmäßig am Vormittag an der einen Flanke des Vulkans bilden (70).

Der Nadelholzwald am Abhang des Popocatepetl besteht aus ebmäßig gewachsenen, hochaufgeschossenen Tannen, die den rosafarbenen Hang des Popocatepetl verdecken (72).

Am Fuß des Vulkans, zum Tal von Mexiko hin, liegt der kleine Ort Amecameca mit dem »Sacro Monte«, dem heiligen Berg, der 150 m über der Stadt aufragt. Zu einer kleinen Kirche auf der Anhöhe führt ein Passionsweg. Rugendas sah, daß sich Indianer ehrfurchtsvoll drei dort wartenden Geistlichen näherten. Er malte die Szene vor dem Gipfel des Popocatepetl, der im Hintergrund des Bildes erkennbar ist (73).

Wie schon Alexander von Humboldt, so blickte nun auch Rugendas von der Paßhöhe des Ajusco, dem sogenannten Cruz del Marquéz, auf das Tal von Mexiko.

Er skizzierte oberhalb von San Agustín de Tlalpan den erstarrten Lavastrom, dessen verglaste, schlackenartige Masse alle Merkmale des geschmolzenen Zustandes zeigt. Das Terrain, »el mal país«, ist

unwegsam. Der abgeplattete Gipfel des Cerro de Ajusco versperrt jeden Durchblick (75).

Vom Cerro de Ajusco, dem höchsten Punkt der gleichnamigen Sierra, blickte Rugendas auf die Stadt Mexiko. Der Hügel schneidet rechts diagonal in den Bildraum ein. Oben wird hinter Mauerwerk die Kirche mit großer Kuppel sichtbar. Berittene Soldaten sprengen in die Landschaft hinein (76).

Er malte vom gleichen Berg aus das Tal von Mexiko mit den Lagunen. Dabei hielt er die Sierra Nevada mit den Vulkanen fest, das Randgebiet des Gebirges mit seiner typischen Gliederung und das Hochplateau. Braune Hügel, bildparallel hintereinander gestaffelt, gehen weit in den Raum hinein. Dahinter liegt eine Lagune, eingrahmt von blau getönten Bergen (77).

Wiederum anders ist die Tagesstimmung, die Rugendas in einem dritten Bild einfängt. Gedämpftes Tageslicht liegt über der Landschaft, deren physiognomische Merkmale meisterhaft herausgearbeitet sind – das trockene Terrain im Vordergrund, die typische Vegetation, die den Bildraum diagonal durchzieht, dahinter die weite Ebene und anschließend die begrenzenden Bergketten. Dabei wird die hohe Kordillere von Popocatepetl und Ixtacchiuatl überragt (74).

Rugendas schaute vom Cerro frio hinab auf das Tal von Mexiko. Er konnte die Lagune von Texcoco, den Vulkan von San Ignacio und den Peñón grande nach dem Cerro de la Estrella skizzieren. Die Lagune zieht sich durch den Mittelgrund des Bildes. Ein Hirte mit seinem Hund und weidende Schafe bilden die Staffage (78).

Zwischen San Antonio und San Angel setzte sich der Maler mit dem Lavaterrain auseinander. Der Himmel ist bedeckt. Eine Menschengruppe steht auf dem dunkelblauen Lavasockel, auf dem Agaven, Opuntien und gelbblühende Sträucher wachsen. Man schaut auf das Tal in der Tiefe und die gegenüberliegenden Berge. Der Hintergrund geht fließend ineinander über. Rugendas betonte den Eindruck der Weite (79).

Ihn werden ähnliche Gedanken bewegt haben wie seinen Landsmann Eduard Mühlenpfordt, der im Jahre 1819 nach Mexiko gekommen ist und im Lande u. a. geographisches, ethnographisches und statistisches Material gesammelt hat, um es später zu publizieren. Mühlenpfordt schrieb:

»Kein Panorama einer anderen Stadt, am wenigsten einer europäischen, dürfte dem von Mejico an erhabener, majestätischer Schönheit gleichkommen. Der Feder wie dem Pinsel wird die Darstellung desselben ewig unerreichbar bleiben. – Lange stand ich da, verloren in den Anblick der zu meinen Füßen ausgebreiteten Pracht. Humboldt hat Recht. Es sind nicht seine Gebäude und Monumente, ich setze hinzu es ist auch nicht seine Regelmäßigkeit und die Breite seiner endlosen Strassen, durch welche Mejico jenen

grossartigen Eindruck hervorbringt, der ewig unverlöschlich in der Erinnerung des Reisenden fortdauert, den auch ich mit mir forttrug in bewegter Brust; nicht vergängliche Werke der Menschen sind es, (...) es ist die Erhabenheit, die Majestät der die Stadt umgebenden hohen, unvergleichlich prachtvollen Natur!²⁴

Humboldt zählte Mexiko

»zu den schönsten Städten der Welt, welche die Europäer in den beiden Hemisphären aufgeführt haben, ...«. Es gebe nur wenige so große Städte, »deren Boden so gleichförmig wagerecht, deren Straßen so breit und regelmäßig, und deren Plätze so groß wären, wie all dieß bei der Hauptstadt von Neu-Spanien der Fall ist.«²⁵ Diese Stadt habe eine »Idee von Größe« in seiner Erinnerung zurückgelassen, was auf die imposante geographische Lage und das unvergleichlich eindrucksvolle landschaftliche Umfeld zurückzuführen sei.

Um nach Tacubaya zu gelangen, das heute mitten in México Ciudad liegt, mußte Rugendas einige Meilen in südwestlicher Richtung reiten. Anziehungspunkt war dort auf einer Anhöhe der erzbischöfliche Palast. Gleich in der Nähe gab es einen Olivenhain, der Humboldt aufgefallen war. Von hier konnte man wieder auf die große Kordillere sehen.

Rugendas malte das Motiv bei Nacht in gebrochenen Lilatönen. Man erkennt den Hügel mit dem Bischofssitz, in der Tiefe die Stadt, anschließend die Hochebene, auf der Lichtreflexe aufglänzen, die von den Vulkanen kommen. Dann folgt das Randgebiet der Sierra Nevada und schließlich die Kordillere mit den imposanten Gipfeln (80).

Ein rötlich abgetöntes Bild entstand wohl in den Abendstunden. Die Spitzen der Gletscher sind fein mit Deckweiß gehöht. Die bläuliche Gebirgskette ragt in den rosa Himmel hinein. Auf dem Hügel im Vordergrund, bewachsen mit Agaven und Kandelaberkakteen, lagern Reiter, die von den Pferden gestiegen sind und die Natur genießen (81).

Auch das Schloß Chapultepec, auf den baulichen Überresten einer aztekischen Anlage konstruiert und später modifiziert, lag damals außerhalb der Hauptstadt. Rugendas blickte aus einiger Entfernung auf das Castillo und den umgebenden Park. Die Grüntöne der Landschaft kontrastieren hervorragend zur blaugrauen Bergkette im Hintergrund mit den mächtigen Gletschern. Den Anblick gerade dieser »glänzenden Schneemassen« hatte Humboldt »viel großartiger« in Erinnerung »als alles, was die Gebirgsländer Europas darbieten.« Den Hügel von Chapultepec bezeichnete der Gelehrte Antonio García Cubas noch 1888 als einen der anmutigsten und malerischsten Orte Mexikos. Einen solchen Eindruck vermittelt auch die Skizze von Rugendas (83).

Im Park von Chapultepec malte Rugendas die von spanischem

Moos überwucherten alten Sumpfympressen. Mit Leichtigkeit sind die Bäume gegeneinander abgehoben. Unter den Gipfeln verschmilzt dichtes Unterholz (84).

Auf den Straßen und Plätzen der Hauptstadt fand Rugendas immer neue Motive. Bei der Kirche Nuestra Señora de los Remedios auf einer Anhöhe über der Stadt beobachtete der Maler Menschen, die sich betend an einem großen, im Freien aufgestellten Kreuz zusammengefunten haben. Sie folgen den zeremoniellen Handlungen eines Mönchs, der mit erhobenen Armen vor den Gläubigen steht. Von diesem Aussichtspunkt aus hatte Rugendas wiederum einen umfassenden Überblick über das Tal von Mexiko (85).

Wer von Norden her in die mexikanische Hauptstadt gelangen wollte, kam durch die Villa de Nuestra Señora de Guadalupe. Rugendas befand sich wohl unter den Reitern auf der »Calle nach Méjico« (86).

Er erlebte eine Prozession mit, die zu Ehren von Nuestra Señora del Rosario durch die Straßen zog, und nahm die bewegte, bunte Szene realistisch auf. Monumentalskulpturen der Gottesmutter und des heiligen Franziskus wurden durch die Menge getragen, die andächtig kniend das Schauspiel verfolgte (87).

Vor der großen Kathedrale auf dem Zócalo war vor allem an Sonn- und Feiertagen malerisches Leben und Treiben zu beobachten. Dann gingen festlich gekleidete Menschen, darunter militärische Würdenträger in prunkvollen Uniformen, in die Messe. Indianische Bittsteller, die auf eine mildtätige Gabe hofften, gehörten zum Gesamtbild (88).

Angeregt zu einer weiteren Darstellung fühlte sich der Maler, als er eine Fruchthändlerin an ihrem Laden in einem alten Kolonialhaus sah. Eine Markise gibt Schutz vor der Sonne. Die Früchte sind dekorativ in Kisten geordnet und diese sorgfältig aufgereiht. Menschen, die in Gruppen beieinander sind, schreitende und plaudernde Passanten und Käufer beleben die Szene (89). Die malerisch aufbereiteten Stände hatten auch Humboldts Aufmerksamkeit erregt. Im »Versuch über den politischen Zustand des Königreichs Neu-Spanien« vermerkte er:

»Auf dem großen Markt von Mexico verkauft kein Eingeborener Pfirsiche, Ananas, Gemüse, ... ohne seine Bude mit Blumen zu schmücken, welche alle Tage frisch sind, und der indianische Krämer scheint eigentlich in einer Verschönerung von Blumen zu sitzen.«²⁶

Rugendas besichtigte die schönen Häuser mit ihren Innenhöfen, die von Rundbogenarkaden umschlossen werden. Die Säulengänge setzen sich in den oberen Stockwerken fort. Die Mitte des Hofes ist oft mit einem Springbrunnen verziert (90).

Abends kamen Menschen aus allen Bevölkerungsschichten auf den

Plätzen zusammen. Beliebt waren militärische Spektakel. Rugendas skizzierte in der Dunkelheit den Rückzug einer Kompanie mit einem Zapfenstreich. Die Wagen der Soldaten stehen im Hintergrund, wo auch Feuer brennen, die das gesamte Motiv mit rotem Licht überziehen (91).

Nachts erlebte der Maler die Verhaftung eines Mörders. Dieser steht im Mittelpunkt einer Studie, die er sogleich malte. Soldaten mit Bajonett halten den Täter fest. Links knien betende Frauen, rechts strecken Mönche dem Verbrecher ein Kreuz entgegen. Das Licht in der Straße ist gedämpft graugrün, es erzeugt eine schaurige Grundstimmung (92).

Erfreulicher war eine Szene, die Rugendas vor der Kirche Santa Cruz beobachten konnte. Bei herrlichem Wetter fand unter strahlend blauem Himmel ein Volksfest statt. Die Menschen lassen Drachen steigen und sind unbeschwert beieinander. Sogar ein Mönch kann sich dem fröhlichen Treiben nicht entziehen (93).

Im Tal hinter der Kirche von Nuestra Señora de los Remedios führte der Aquädukt in die Stadt. Auch diese gewaltige Anlage hat Rugendas in Studien für die Nachwelt festgehalten (95).

Er befand sich auf einer Plattform der berühmten Wallfahrtskirche von Nuestra Señora de Guadalupe, als sich ein Priester einem Indianer zuwandte, der die Treppenanlage hinaufkam. Beide stehen im Vordergrund einer Ölskizze, die den Ausblick über die großartige Kuppel hinweg auf das weite Tal in der Tiefe und die den Hintergrund abschließende Kordillere einfängt (96).

Natürlich zog es den archäologisch hochinteressierten Künstler von der Hauptstadt aus zu den altindianischen Pyramiden von Teotihuacan. Sein Weg führte über Otumba. Auf dem Plateau von Otumba hatte sich Cortés am 8. Juli 1520 unter Aufbietung letzter Kräfte gegen Heere der Indianer behaupten können, nachdem er sieben Tage zuvor in der »Noche triste« die schwerste Niederlage erlitten hatte. Rugendas rekonstruierte das Kampfgeschehen aus der Vorstellung heraus. Die Farbigkeit seines Bildes vermittelt einen dumpfen, bedrohlichen Gesamteindruck. Im Vordergrund fliehen indianische Krieger (97).

Die Pyramiden von Teotihuacan waren damals noch nicht freigelegt. Man konnte nur ahnen, was sich unter den Sandschichten verbarg. Als Rugendas dort malte, versank die Landschaft in lilablauem Abendschimmer. Fern am Horizont glänzt der Gipfel des Popocatepetl. Winzige Figuren sind in der Bildmitte um ein Biwakfeuer herumgruppiert (98). Ein anderes Bild zeigt die Sonnenpyramide und den Camino de los Muertos bei etwas hellerem Licht (99).

In der gleichen Gegend hat der Maler einen Feldhüter in seiner Maispflanzung beobachtet (100).

Im nahen Dorf San Juan Teotihuacan bewunderte der Maler eine

uralte, mit spanischem Moos überwucherte Sumpfyypresse. Menschen und ein Pferd an der linken Seite des Baumes verdeutlichen dessen immense Dimensionen (101).

Auf dem Rückweg nach México Ciudad hielt Rugendas in einem Wald von Sumpfyypressen, dem »Heiligen Hain von Chapingo« bei Texcoco, die Begegnung der Reiter mit bunt gekleideten Indianern fest, die dort im Schatten der Bäume rasteten. Im Vordergrund seines Bildes fallen Agaven und Fächerpalmen auf. Eine Vielzahl anderer Tropenpflanzen drängen sich dahinter auf engstem Raum zusammen (102).

Eine andere Farbstudie zeigt das ausgetrocknete Gebirgsland, bewachsen mit Kandelaberkakteen, Yucca- und Stechpalmen, das anschließend zu durchqueren war (104). Im Dorf Texcoco wurde ein schöner Brunnen Mittelpunkt eines Bildes (108). Auf den Höhen von Texcoco blickte Rugendas nach Cerro frio. Hier befand er sich in den Regionen der Nadelwälder. Er charakterisierte die Landschaftsphysiognomie in einer Studie (105).

Im Distrikt Texcoco liegt die Hacienda de Chapingo, die General Morán gehörte. Eine alte Kirche schmückt diese Anlage aus der frühen Kolonialzeit. Die auf dem Anwesen lebenden Menschen sind in das Bild miteinbezogen, das Rugendas dort gemalt hat (106).

An der Lagune von Texcoco blickte er wiederum auf die Vulkankette in der Ferne. Die Berge spiegelten sich auf dem Wasser. Die Horizontale betonend, gab er das Farbenspiel naturgetreu wieder (107). Herrliche Landschaftsbilder malte Rugendas im Tal von Toluca mit Blick auf den Nevado und sein Randgebiet. Er sah die Landschaft horizontal gegliedert, Ruhe und Erhabenheit ausstrahlend. Zu den Gletschern steigt der Berg in blauen und lila Schattierungen empor. Links wird die Vegetation im Gegenlicht akzentuiert (109).

Durch die natürliche Lichtwirkung angeregt, malte Rugendas bei Almoloya im Umfeld des Nevado de Toluca einzigartige Farbininterpretationen. Erdreich und Gestein am Flußtal, das sich diagonal durch den Bildraum zieht, gibt er stellenweise orangebraun abgetönt wieder. In der Ferne gehen diese Farben in blaue Nuancen über und verschmelzen ineinander. Am gelben Horizont fallen rosa Wolkenbänke auf, die sich über die Gletscher des Nevado legen. Der schattige Vordergrund ist in satten Brauntönen erfaßt (110).

Der Maler blickte bei anderer Gelegenheit über die von Niederungen mit kräftigem Baum-Buschbestand gegliederte Hochebene vor dem Randgebiet der Sierra Nevada. Über der Bergsilhouette im Hintergrund ragen die Eishalden des Nevado de Toluca auf (111).

Als Rugendas nach Cuernavaca ritt, in die »Landschaft des ewigen Frühlings«, führte sein Weg an einem alten Kloster vorüber. Er hielt den Landschaftseindruck fest, malte eine Repoussoirzone mit rahmendem Baum, die einen Teil der Kirche verdeckt. Die Stadt

Cuernavaca liegt in einer Mulde. Dahinter dehnt sich eine Niederung aus. Die Bergsilhouetten der großen Kordillere mit ihrem Randgebiet, vielfach abgeschattiert, begrenzen das Panorama im Hintergrund (112).

Von der Hacienda de Miacatlán aus, wo er im Familienkreis Hausmusik miterleben durfte (114), besuchte der Maler die nahegelegenen altindianischen Ruinen von Xochicalco. Er fing die eigentümliche Stimmung ein, die über diesem »Ort des Blumenhauses« lag. Indigoblaue Farben dominieren in der Landschaft. Tiefrosa Wolkenstreifen verfärben den unteren Teil des Horizonts. Zentralmotiv ist die Hauptpyramide mit ihrem Relieffries. Rugendas setzte sich mit dieser skulptierten Ornamentik auseinander, die nur bruchstückhaft erkennbar war, und die man damals ikonographisch noch nicht zu deuten wußte (113).

Eine Reise in nördliche Richtung brachte Rugendas in die Gegend um Pachuca. In dieser Region kennzeichnen Nadelbäume und bizarr geformte Felsen die abwechslungsreiche Gebirgs- und Hochwaldlandschaft. Der »Cerro de los órganos« in der Nähe von Actopan fällt durch die stufenförmige Zerklüftung des Porphyrs besonders auf. Rugendas malte die »Organos von Actopan« zunächst aus der Entfernung. Er befand sich in einem rostbraunen Hochtal, das mit einzelstehenden Agaven und Drachenbäumen bewachsen ist. Ein Hügel links im Hintergrund fällt sanft ab. Die Bergsilhouetten auf der rechten Seite haben eigentümliche Konturen (116). Nordöstlich von Pachuca zog es Rugendas zur Bergwerkssiedlung von Real del Monte. Der Weg dorthin durch das bewaldete Gebirgsland soll sehr beschwerlich gewesen sein. Rugendas malte das Tal, in dem die Minensiedlung lag, in braungrauen Farben. Zu beiden Seiten der Straße stehen Häuser, zumeist mit hohen, Rauch ausstoßenden Schornsteinen. Der Maler wollte dem Betrachter des Bildes etwas von dem rauen, unfreundlichen Eindruck vermitteln, den das Tal, in dem es meist kalt ist, auf ihn gemacht hat (117).

Bei Real del Monte beschäftigte sich Rugendas mit der Struktur des Porphyrgesteines, das in der gleichen Gegend auch Humboldts Aufmerksamkeit erregt hatte. Rugendas verstand seine Skizzen als geognostische Erfahrungsquellen. So studierte er den morphologischen Aufbau der »Peñas cargadas«, der »beladenen Steine«. Das sind Felsen, die lose liegende, rundliche Felsstücke auf ihren Spitzen tragen.

Rugendas zeichnete und malte die »Peñas cargadas cerca del Mineral del Monte«. An seiner Darstellung ist erkennbar, daß es sich um ein massiges Gestein mit kräftiger, nicht sehr regelmäßiger Klüftung handelt. Typische Brüche und Gliederungen an den Felswänden hat der Maler mit kräftigen, dunklen Pinselstrichen markiert. Sparsam eingestreute Vegetation und kleine Figuren unterstreichen das

Gewaltige der Felsen, die zu beiden Seiten einer weitgeschweiften Talmulde aufsteigen. Der Himmel ist bewegt gestaltet. Links fallen pastos aufgetragene ockerfarbene Wolkenschichten auf (118).

Nördlich von Mineral del Monte, nicht weit von Atotonilco el grande, wo der Río Huazcaloya 6 bis 7 Meter tief an einer malerischen Basaltschlucht hinunterstürzt, ergießt sich der Wasserfall von San Miguel Regla, benannt nach der Hacienda, die unten im Tal des Flusses angelegt worden ist.

Rugendas war im August 1832 an dieser Stelle und malte den Zugang zur Barranca, die in das kahle Tafelland einbricht. Die entfernteren Hänge der Schlucht, von der Sonne angestrahlt, sind gelb aufgehellte (119). Der Maler sah bald Basaltlagen in schönster Ausprägung. Sie steigen zu beiden Seiten der Schlucht senkrecht auf. Die einzelnen Säulen sind fünf-, acht- und mehreckig. In Ritzen und Spalten wuchern Kakteen, Yuccapalmen und andere tropische Gewächse. An der Stirnseite der Barranca stürzt das Wasser senkrecht in die Tiefe.

Den Blick auf den Wasserfall von Regla hat Humboldt bei seinem Aufenthalt in Mexiko skizziert und später in den »Vues des Cordillères« auf Tafel 22 abgebildet. Er wollte mit seiner Darstellung den Typencharakter des Gesteins vor Augen führen. Daher betonte er das Eckige der Säulen, die in enger, stromparalleler Klüftung aufeinander folgen. An einem Lager abgebrochener Säulen zeigt er ihren harten, ovalen Kern (Vgl. Abb. S. 77).

Rugendas malte verschiedene Bilder in der Schlucht. Seine Interpretationen haben nichts Schematisches und vergegenwärtigen dennoch das Typische. Der Maler erfaßte die leichte Bewegung und die feinen Unregelmäßigkeiten, die das Gestein bei aller Geradlinigkeit so abwechslungsreich machen.

In einer Ölskizze zeigt er die Säulenwand mit dem Wasserfall als geschlossene Front. Etwa in der Mitte stürzt der Fluß in die Tiefe hinunter, um breit und ruhig über den Boden der Barranca zu fließen. Dadurch ergibt sich ein Gleichgewicht zur bewegt gestalteten Basaltwand. Wiedergegeben ist auch das Gegenspiel der Farben von Vegetation und Gestein. Die Farben spiegeln sich im Wasser. Dabei lösen sich die verschiedenen Schattierungen ineinander auf. An einer Gruppe abgebrochener Basaltlagen kann man den eckigen Bau der Säulen sehr gut erkennen. Die Landschaft über dem Wasserfall ist miteinbezogen. Dort deutet die Vegetation am Rande der Schlucht die weitere Beschaffenheit der Gegend an (120).

Ein Ausblick im Hochformat, der ganz in den rostbraunen Naturfarben des Basalts gehalten ist, bindet die Barranca noch stärker in die Landschaft ein. Unendlich viele dunkle und helle Schrägen, Vertikalen und Kurven strukturieren die Felswand. Agaven, Stechpalmen und Buschwerk wachsen auf trockenem Erdreich. Organisches

verschmilzt mit Anorganischem zu einem lebensvollen Ganzen. Der Fluß windet sich durch das Tal, um im Vordergrund in die Tiefe zu stürzen (123).

Rugendas hat wohl von dem gleichen Aussichtspunkt aus, den die im Vordergrund sitzende Person einnimmt, ein anderes Panorama aufgenommen (121). Die malerische Kaskade und das weite Hochtal sind in ein Querformat eingefügt. Schön wird der üppige Pflanzenwuchs im feuchten Erdreich in der Tiefe demonstriert. Die Silhouetten einer sehr weit entfernten Bergkette werden näher an die Schlucht herangezogen, als sie es in Wirklichkeit sind. Damit hebt der Maler die Monotonie des Plateaus auf, wodurch die künstlerische Darstellung gewinnt.

Von der Hacienda aus kam man zu den Minen, die den Reichtum des Conde de Regla begründet hatten. Rugendas malte Wirtschaftsgebäude und Zugang zu den Stollen. Zwei Reiter mit Maultieren zogen gerade vorüber (122). Der Weg zu den Silberschächten von Chico ging ebenfalls eine Schlucht hinunter. Hier malte Rugendas bei anderer Gelegenheit (124).

Im Umkreis von Atotonilco und Pachuca tragen viele der steilen Porphyerberge einen hohen, eigentümlich geformten Kamm. Eine auffallende Gruppe geben die Felsen »Las Monjas« – »Die Nonnen« – ab. Rugendas stellte sie in Hochformat dar, denn Vertikalität bewirkt Monumentalität. Die Felswand ragt über dichtem, tiefergrünen Nadelwald auf. Die graublauen Felsmassen stehen zu den feingliedrigen, vielfach abschattierten olivgrünen Tannen und den kurzstämmigen Laubbäumen in reizvollem Kontrast. Ein reißender Gebirgsstrom wird von einem Baumstamm überbrückt, den Rugendas diagonal in den Bildraum hineinsetzt. Der Abendhimmel ist rosa bis orangefarben abgetönt (125).

Rugendas sah das Gebirge an der Straße von Atotonilco nach Pachuca. Er malte eine weitgeschweifte Talmulde. Hänge, die mit hohen Tannen bewachsen sind, schneiden ein. In der Mitte des Bildraumes, jeden Durchblick versperrend, ragt eine großartige Gruppe von Porphyrfelsen auf. Sie wecken Assoziationen an verfallenes Mauerwerk. Ebenmäßig gewachsene Tannen sind im Vordergrund individualisiert (126).

Bei Pachuca blickte der Maler noch einmal weit in die Landschaft. Er konnte über Zempoala und Otumba hinaus bis zu den Nevados von Puebla sehen und erahnte in der Ferne den Gipfel des Pico de Orizaba. In einer Studie gestaltet er sanft schwingende Höhenzüge, die tief in den Bildraum hineinführen. Den Hangverlauf der Berge betonte er durch blaue Konturen. Den Ausblick steigert er, indem er die Hintergrundlandschaft zartfarben vom Vordergrund abhebt und dann mit dem Himmel verschmelzen läßt (127).

Von der Hauptstadt in Richtung Westen kam Rugendas über Toluca

zur Bergwerkssiedlung Angangueo. Dort fiel ihm ein Porphyrfelsen auf, dessen Konturen an einen Geier erinnerten. Es war der »Cerro del Zopilote«, den er sogleich malte (128).

Im feuchten Tal von Angangueo herrscht rauhes Klima. Diesen Eindruck vermittelt eine Ölstudie des Künstlers, die in grünen, naßkalten Tönen gehalten ist. Sie zeigt das Grubenrevier und seine Berge, die bis obenhin mit Eichen, Zedern und Tannen bewachsen sind. Weidende Tiere beleben den Vordergrund des Bildes (129).

Das nächste Ziel war Morelia, die Hauptstadt des Bundesstaates Michoacán, dessen prächtige Landschaften auch Humboldt über weite Strecken kennengelernt hatte. Rugendas gelangte über Zitácuaro und Tajimaroa (Ciudad Hidalgo) dorthin. Er blickte von einem Hügel hinab auf die Landschaft, malte den Vordergrund in dunklen Farben und einen See in tiefer Talmulde. Die Bergkette ist bildparallel hintereinandergestaffelt, nach hinten zartfarbener werdend. Rechts im Vordergrund stehen fein ausgearbeitete Blattgewächse (130). Bei Nacht näherte man sich Morelia (131).

Eine andere Studie führt den Betrachter an den See von Pátzcuaro heran. Der von Vegetation eingerahmte Weg geht in das Tal hinunter. Der Ausblick auf den See ist frei. Die Berge im Hintergrund wirken zartbläulich (133).

Von Pátzcuaro nach Süden reitend, kam Rugendas zum Vulkan Jorullo. Er malte die Kraterzone und andere Ansichten des Berges (135), (136). Der erstarrte Lavastrom hatte bizarre Formen ausgebildet. Dieser Vulkan, der erst 1759 entstanden war, gehörte auch zu den wichtigen Reisezielen Humboldts. Er war im September 1803 hierher aufgebrochen, um den Beweis für die von ihm verfochtene Theorie des Vulkanismus zu finden. Mit Bonpland ist er in den Krater hineingestiegen. Später schrieb er:

»Die große Katastrophe, in welcher dieser Berg aus der Erde hervorging, und wodurch ein ansehnlicher Landstrich eine ganz veränderte Gestalt erhielt, ist vielleicht eine der außerordentlichsten Natur-Revolutionen, welche die Geschichte unseres Planeten aufzuweisen hat.«²⁷

Die Landschaft von Michoacán ist lieblich. Rugendas blickte von einem Hügel, den er als Repoussoirzone mit einer dekorativen Baumgruppe gestaltete, auf das Städtchen Ario im Tal (137).

Am Vulkan Tancitaro bei Taretan lag ein kleiner Bergsee mit klarem grünen Wasser auf der Strecke (138). Eine feuchte Niederung bei Uruapan wurde zum Rastplatz. Die Pferde durften grasen (139). Dann ging es über ein fruchtbares, grünes Hochtal weiter (141). Auf dem Weg zum See von Chapala verweilte man bei Zamora, um die Landschaft zu betrachten (142). Hier sah Rugendas eine Brunnenzene mit lebhaft beschäftigten Frauen (143). In der Ferne waren bereits die heißen Sprudelquellen zu erahnen, die für diesen Landstrich typisch sind.

Auf trockenem Plateau an einer schwefelhaltigen Quelle, die dampfend aus der Erde aufschloß, sahen die Reisenden badende Indianer (144). Später, im Sumpfgebiet um den Chapala-See, war der Río Lerma zu durchqueren. Reiter wollten an das gegenüberliegende Ufer, in die Stadt La Barca mit ihren blendenden, hellen Mauern in gleißendem Sonnenlicht. Der blaue Himmel bildete dazu ein schönes Äquivalent. Rugendas gravierte mit dem Pinselstiel die Wolkenstreifen in den Malgrund hinein (145). Eine Teilansicht der Lagune von Chapala, des riesigen Binnensees, zeigt die Berge im Hintergrund rötlich getönt und blaugrau konturiert (147).

Anschließend wurden weite Strecken im Tal des Río Grande de Santiago zurückgelegt. Rugendas malte den Fluß, der sich zwischen Tafelbergen hindurchwindet (148). Die abgeplatteten Hochflächen des Terrains sind saftig grün. Ein Waldstreifen schneidet ein. Im Hintergrund fällt eine gegliederte Bergwand senkrecht ab. Die Felsen sind rosa abgeschattiert (149).

Der Maler sah eine hohe, steile Felswand, von der ein Wasserfall herabstürzte. Im Vordergrund der von ihm aufgenommenen Studie stehen Kandelaberkakteen. Auf der Talsohle wuchert dichter Dschungel (150). Nördlich von Guadalajara schlugen Rugendas und sein Begleiter Harkort, die das Betreten dieser Stadt aus Sicherheitsgründen vermieden hatten, den Weg zur Küste ein. Sie kamen zum kleinen Pazifikhafen San Blas. Unterwegs sah Rugendas ferne Bergkuppen, die, von der Sonne angestrahlt, orangefarben leuchteten (151). Die Route führte dann quer durch den Staat Jalisco. Herrliches Gebirgsland, durchbrochen von Seen und Flüssen, wurde passiert (152). An der Lagune von Zacualco verweilte der Maler, um den Blick auf den Nevado de Colima von dieser Stelle aus wiederzugeben (153). Bei San Marcos malte Rugendas einen mächtigen Feigenbaum. Die Blätterkrone wird von den Bildrändern überschritten (154).

Höhepunkt der Expedition durch Westmexiko war die Erforschung des Vulkans von Colima und seiner Umgebung. Rugendas stieg die Berge hinauf. Er malte das schwer zugängliche Massiv mit seinen beiden Gipfeln in zahlreichen Versionen. Bei der Laguna de Sayula hielt er eine nächtliche Stimmung fest. Treiber ziehen mit ihren Maultieren am Ufer vorüber. Graugrüner Nachthimmel liegt über der Landschaft (155).

Der Maler fand zu großartigen Farbinterpretationen. Von einem ockerfarbenen Berghang der »Cuesta de Zapotlán« blicken Menschen auf den blauen Nevado im Hintergrund. Über dem Gipfel schweben graue Wolken. Der Himmel wird von rosa Wolkenbänken durchzogen (156).

Der Marktplatz von Zapotlán mit der vom Erdbeben beschädigten Kirche war während des Maisfestes geschmückt (157). An den

Abhängen der graublauen Berge im Bereich der Tierra fria, zwischen Zapotlán und der Schlucht von Atenquique, lag ein Indianerdorf in der saftig grünen Hochebene (158).

Über massig in das Terrain einschneidende Schluchten hinweg sah Rugendas auf den Nevado de Colima, den er in kalten Blautönen fixierte, und auf den dahinter aufragenden gleichmäßig geformten Bergkegel des Vulkans von Colima. Letzteren malte der Künstler in gebrochenen rosagrauen Farbnuancen (159).

An einem steil abfallenden Flußtal nahe Colima interessierte sich Rugendas für das Kalkgebirge. Er charakterisierte die morphologischen Besonderheiten (160). Das gleiche gilt für die Bilder von der »Barranca de Beltrán«, die tief in das Tafelland einbricht. Konturen von Felsen und Baumgruppen sind in die Farbe eingekratzt (161), (162).

Rugendas blickte in den rauchenden Kraterschlund hinein. Er sah glühende Gesteinswände in leuchtenden und gedämpften Farben und gab das Naturschauspiel in einer Skizze wieder, in der er pastos aufgesetztes Zinnoberrot, Rostrot, Braun, dumpfes Türkis und Ocker großzügig und locker nebeneinander malte (167). Eine andere Version zeigt ineinander übergehende farbintensive Schichten von Schwarzbraun über Orange bis Gelb. In der Mitte des Kraters brennt das Feuer (166).

Der Maler verdeutlichte das Zusammenwirken der extremen Naturerscheinungen Eis und Feuer. Hinter den Eishalden des riesigen Bergtrichters, auf denen ausgeworfenes Gestein liegt, zeigt sich die warmbraune innere Wand. Aus der Tiefe des Berges steigen Rauch und Asche nach oben (168).

Im tropischen Tiefland traf Rugendas auf eine der typischen Hütten der Landbevölkerung (170). Vom Río Colima aus, in der Nähe des Rancho Cajitlán, war der Blick auf den Vulkan und den Nevado einzigartig. Rugendas sah die Berggipfel rosafarben. Im Vordergrund des Bildes erstreckt sich die ruhige Flußlandschaft. Schlanke Palmen ragen auf (172).

Rugendas ging anschließend an die Küste bei Manzanillo. Dort führte ein Hirte seine Herde in einen Palmenhain. Durch die schlanken Stämme der Bäume hindurch blickte Rugendas auf weißen Sand und blaues Wasser (176). Vor dem Meer im Hintergrund sah er unter dem ausladenden Astwerk alter Bäume mit mächtigen Brettwurzeln einige Indianer sitzen (177).

Er malte das Dickicht einer Küstenlagune. Seevögel flattern auf. Zartgrüne Büsche ziehen sich in das Wasser hinein. Der Übergang zu den begrenzenden blauen Bergsilhouetten ist fließend. Über den fernen Bergkämmen lagern rosa Wolken (178).

Am offenen Meer interessierte sich Rugendas für die Klippen, an denen sich hohe Wellen brachen (179). Dann folgte der Abschied

von Manzanillo (180). Er segelte nach Acapulco. Eine Meeresbucht, an der sich in der Abenddämmerung Menschen an einem Kreuz zusammengefunden hatten, vermittelt außerordentliche Ruhe (181).

Rugendas malte den Küstenstreifen von Acapulco mit der befestigten Hafenanlage (182). »Dieser Hafen ist der schönste von allen an den Küsten des grossen Weltmeeres befindlichen Häfen,« hatte Humboldt bemerkt.²⁸

Bei Acapulco fesselten den Maler die Lichteffekte des Sonnenuntergangs. Er staffelte horizontale Farbschichten in den Nuancen übereinander, die er am Himmel gesehen hat (183). Während eines Erdbebens im April 1834 haben sich die Menschen dieser Stadt am Meeresufer versammelt. Unter ihnen befindet sich ein Mönch, der beschwörend ein Kreuz hochhält. Der Ozean ist aufgewühlt. Die Masten der Segelschiffe im Hintergrund sind nach rechts abgedrückt. Die Farben in der Natur sind dumpf. Es gibt keine klaren Konturen. Die Natur ist in Aufruhr. Rot glänzend verschwindet die Sonne hinter den Wolken (184). Rugendas befand sich bereits an Bord eines Schiffes, das ihn nach Chile bringen sollte, als er südlich von Acapulco bei der Costa chica die Sonne im Meer versinken sah. Das Panorama wird von Palmensilhouetten eingerahmt. Boote mit gesetzten Segeln zeichnen sich dunkel gegen den leuchtend farbigen Himmel ab (186).

KATALOG DER ÖLSTUDIEN

Die Bilder gehören dem Ibero-Amerikanischen Institut Berlin – Preußischer Kulturbesitz und dem Museum für Völkerkunde – Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Letztere sind gekennzeichnet mit ▼ hinter der Inventarnummer
Ein * neben der Katalognummer verweist auf eine Abbildung im Tafelteil

Maße: Höhe vor Breite

LANDSCHAFTS- UND GENREBILDER

VERACRUZ

- 23* Festung San Juan Ulúa bei Veracruz.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (20,2 x 28,5 cm).
RS.: Mitte (Bleistift): »Castel St. Juan de Ulua vor Vera Cruz.«
Inv. Nr.: VIII E. 2430▼
- 24 Der Marktplatz von Veracruz.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (15,4 x 28,5 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Plaza de Vera Cruz. Hauptplatz. Gouvernements Haus. St. Domingo Kirche.«
Inv. Nr.: VIII E. 2431
- 25 Ein Mönch betet zu nächtlicher Stunde an einem Totenlager.
Öl auf elfenbeinfarbenem Papier (27,5 x 20,1 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas unten in der Mitte des Blattes (Bleistift): »Exposition einer Leiche – Vera Cruz.«
Inv. Nr.: VIII E. 2434
- 26* Blick auf Veracruz.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,0 x 35,2 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Sepia-Tinte über Bleistift): »Vera Cruz y San Juan Uloa«; in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Vera Cruz von Westen gesehen. Dünen Fernsicht auf Vera Cruz la antigua.«
Inv. Nr.: VIII E. 2436▼
- 27 Straße von Veracruz nach Medellín.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (22,4 x 35,5 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Straße nach Medellin von Vera Cruz. Links Campo santo. Mitte Wasserleitung. Rechts Conventello de S. Francisco.«
Inv. Nr.: VIII E. 2435
- 28 Szene am Meer mit Reitern bei Antigua (Veracruz).
Öl auf beigefarbenem Karton (25,1 x 36,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Sepia-Tinte): »Springfluth Seestrand von Vera Cruz nach der Antigua«; in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Strand bei Vera Cruz Richtung Jalapa. Springfluth, Fernsicht auf Vera Cruz la antigua.«
Inv. Nr.: VIII E. 2437
- 29 Ein Reitertrupp bei Santa Fe.
Im Hintergrund der Pico de Orizaba.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (23,6 x 39,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Savana bei Santa Fe. Aufbruch einer Regua (Maulthiertruppe).«
Inv. Nr.: VIII E. 2438
- 30* Manga de Clavo. Die Hacienda von General Santa Anna.
Öl auf beigefarbenem Karton (24,7 x 35,6 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Sepia-Tinte): »Mango de Clavo. Hac^{da} del Gen. Sant Ana« – (Bleistift): »Mango de Clavo Hac^{da} del Ge. Sant Ana«; in der unteren Hälfte des Blattes, von der Mitte nach rechts (Bleistift): »Hacienda Manga de Clavo General Sta. Ana's Besitz Fernsicht auf den Pic von Orizaba.«
Inv. Nr.: VIII E. 2440
- 31 Ein Reitertrupp durchwatet einen Fluß.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (27,7 x 20,5 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben links (Bleistift): »Manan-tion«; unten in der Mitte (Bleistift): »Pila del Rio.«
Inv. Nr.: VIII E. 2442
- 32 Straße in Jalapa mit Blick auf die Kirche San Francisco.
Öl auf beigefarbenem Karton (31,8 x 23,9 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Sepia-Tinte): »Convento San Francisco de Jalapa avec le vue sur le Cofre de Perote.« – (Bleistift): »Convento San Francisco de Jalapa«; in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Kloster San Francisco in Jalapa.«
Inv. Nr.: VIII E. 2447
-

- 33* Blick auf den Pico de Orizaba bei Cuantepec (Coatepec).
Öl auf beigefarbenem Karton (36,0 x 29,5 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Sepia-Tinte): »Ansicht vom Volcan de Orizaba. Citlatepetl. gesehen von der Straße von Xalapa nach Quan[tepec]«; in der unteren Hälfte des Blattes (Bleistift): »Cuantepec.«
Inv. Nr.: VIII E. 2448
- 34 Vaqueros und Pferde an einem Tränkplatz auf der Hacienda »Pacho viejo«. Im Hintergrund der Pico de Orizaba.
Öl auf beigefarbenem Karton (29,2 x 40,0 cm).
RS.: Bezeichnet und datiert von Rugendas oben (Sepia-Tinte): »Volcan de Orizaba – Wolkenschichten des Morgens, scizzirt in Pachuca. 1831. Baumgruppe Chinines«; am linken Rand (Bleistift): »el Volcan v Orizaba neblados neblina a las 11 de la Mañ[ana]«; in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Hac^{da} Pacho.«
Inv. Nr.: VIII E. 2449
- 35* Prozession zur Kapelle von Pacho.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (20,5 x 27,5 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas in der unteren Hälfte des Blattes, links von der Mitte (Bleistift): »Capelle von Pacho.«
Inv. Nr.: VIII E. 2450
- 36* Fächerpalme in einer Schlucht im Staate Veracruz zwischen Jalcomulco und Tuzamapa.
Öl auf beigefarbenem Karton (37,9 x 29,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas am linken Rand unten (Sepia-Tinte): »Fächer-Palme. Vegetation der Barranca de Jalcomulco y Tusamapa«; in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Fächerpalme.«
Inv. Nr.: VIII E. 2453
- 37 Am Río Antigua.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,7 x 36,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Sepia-Tinte): »Rio de Antigua la hauteur de las juntas de [...] de Tusamapa«; in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Junta de los Rios. Zusammenfluß der Gebirgsströme Tusamapa.«
Inv. Nr.: VIII E. 2454
- 38* Ansicht vom Río Grande bei Jalcomulco.
Öl auf beigefarbenem Karton (24,6 x 36,2 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben links (Sepia über Bleistift): »Rio de Antigua (Rio Grande de Jalcomulco)«; (Bleistift): »Paso del Rio Grande«; in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Rio Grande de Jalcomulco.«
Inv. Nr.: VIII E. 2455
- 39* Indianerhütte im Dorf Jalcomulco.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (20,7 x 27,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas unten links (Bleistift): »Indianerhütte im Dorf Jalcomulco.«
Inv. Nr.: VIII E. 2456
- 40 Vegetation in der Schlucht von Tuzamapa.
Öl auf beigefarbenem Papier (28,6 x 39,5 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben links von der Mitte (Sepia-Tinte): »Vegetation en la barranca de Tuzamapa y Humitlapa Yucca«; am rechten Rand (Bleistift): »en el camino de Jalapa Cordoba«; in der unteren Hälfte des Blattes (Bleistift): »Von Jalcomulco nach Juitlapa.«
Inv. Nr.: VIII E. 2457
- 41 Die Schlucht von Santa Maria bei Huatuxco.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,6 x 35,5 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben (Sepia-Tinte): »barranca de Santa Maria« – (Bleistift): »en el fondo el Volcan Orizaba«. Mitte (Bleistift): »barranca Santa Maria Tlatetla – Fernsicht auf Ha.^{da} del Mirador.«
Inv. Nr.: VIII E. 2458▼
- 42* Wasserfälle der Barranca von Tuzamapa.
Öl auf beigefarbenem Karton (37,9 x 29,0 cm).
RS.: Bezeichnet und datiert von Rugendas oben (Sepia-Tinte): »Cofre de Perote. Coreada del Rio Grande. H.^{da} de Tusampa 1831.«
Inv. Nr.: VIII E. 2459
- 43 Pflanzenschungel.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (32,9 x 22,1 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Farrenkrautbäume Barranca del Mono.«
Inv. Nr.: VIII E. 2461

-
- 44 Ein Reiter führt sein Maultier durch dichten Tropenwald.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (30,2 x 20,6 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Barranca von Hatolapa.«
Inv. Nr.: VIII E. 2462
- 45 Die Schlucht von Centla.
Öl auf beigefarbenem Karton (31,7 x 23,7 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Bleistift): »Barranca de Centla«; oben am linken Rand (Sepia-Tinte): »Barranca de Zentla Canton Cordoba – distrito Huatusco«; in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Teocalli von Centla.«
Inv. Nr.: VIII E. 2464
- 46* Teocalli von Centla. Vorspanische Ruine und Rest einer alten indianischen Skulptur.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (19,2 x 27,5 cm).
RS.: Mitte (Bleistift): »Teocalli und Bruchstück eines Götzenbildes.«
Inv. Nr.: VIII E. 2465▼
- 47* Berglandschaft mit Schlucht bei San Juan Coscomatepec im Cantón Córdoba.
Öl auf beigefarbenem Papier (24,1 x 35,4 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Sepia-Tinte über Bleistift): »San Juan Coscomatepec o barranca de Jamapa Canton Cordoba«; in der unteren Hälfte des Blattes (Bleistift): »San Juan Coscomatepec.«
Inv. Nr.: VIII E. 2468
- 48* Arrieros auf dem Weg nach Veracruz.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (19,5 x 25,7 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben in der Mitte (Sepia-Tinte): »Cordova. [...] Arrieros nach Vera Cruz. Weg von [...] y Jalapa«; in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Rio seco Straße von Cordova nach Vera Cruz.«
Inv. Nr.: VIII E. 2470
- 49* Der Marktplatz von Córdoba.
Öl auf beigefarbenem Karton (24,5 x 36,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben links (Sepia-Tinte über Bleistift): »Plaza de Cordoba«; in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Cordova. Cathedrale. Rathaus u. Marktplatz. Indier von Amatlan des los Reyes.«
Inv. Nr.: VIII E. 2471
- 50 Tropische Vegetation. Bananenstauden.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (40,0 x 27,6 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Pisang.«
Inv. Nr.: VIII E. 2472
- 51* Blick vom Cerro Borrego auf die Orte Orizaba und Zongolica.
Öl auf beigefarbenem Karton (24,8 x 35,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben (Sepia-Tinte über Bleistift): »Orizaba y Songolica«; (Sepia-Tinte): »Vue de la ville de Orizaba et village de la Songolica sur le Rio blanco«; in der linken unteren Hälfte des Blattes (Bleistift): »Stadt Orizaba von Cerro Borrego.«
Inv. Nr.: VIII E. 2474
- 52 Der Pico de Orizaba.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,3 x 35,2 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Sepia-Tinte): »el Volcan Citlaltepétl de Orizaba«. Unten links von der Mitte (Bleistift): »Volcan Citlaltepétl Pic von Orizaba.«
Inv. Nr.: VIII E. 2457▼
- 53 Innenhof eines Rasthauses in Orizaba.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,8 x 30,7 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas in der unteren Hälfte, Mitte (Bleistift): »Meson de Orizaba.«
Inv. Nr.: VIII E. 2476
- 54* Straße von Orizaba nach Acultzingo.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,5 x 36,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Sepia-Tinte über Bleistift): »Chemin de Orizaba a Aculzingo«. Mitte (Bleistift): »Straße von Orizaba nach Acutzingo.«
Inv. Nr.: VIII E. 2477▼
- 55 Landschaft bei Orizaba.
Öl auf beigefarbenem Karton (25,0 x 36,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben, links von der Mitte (Sepia-Tinte): »Cumbre de Aculzingo. Blick auf die Straße nach Orizaba mit dem Volcan zur linken [...] Vegetation sich an wie in den [...]«; in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Cuesta blanca.«
Inv. Nr.: VIII E. 2478
-

- 56 Blick vom Hochtal von San Agustín del Palmar auf den Pico de Orizaba.
Öl auf beigefarbenem Karton (24,9 x 36,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Bleistift): »el Volcan de Orizaba desde San Agustín del Palmar«; in der unteren Hälfte des Blattes (Bleistift): »Pic von Orizaba von St. Agustín del Palmar gesehen.«
Inv. Nr.: VIII E. 2479
- 57 Hochebene mit Fernsicht auf die Berge der Sierra Nevada. Ruhender Reitertrupp im Vordergrund.
Öl auf beigefarbenem Karton (15,9 x 29,5 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas unten, links von der Mitte (Bleistift): »Hochebene mit der Fernsicht auf die Volcane Popocatepetl. Ruhende Regua im Vordergrund.«
Inv. Nr.: VIII E. 2480
- 58 Ansicht von Acultzingo.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (21,7 x 41,2 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas in der unteren Hälfte des Blattes, links von der Mitte (Bleistift): »Acutzingo mit seinen Klöstern.«
Inv. Nr.: VIII E. 2481
- 59* Marktplatz von Acultzingo.
Öl auf hellbraunem Karton (24,5 x 36,1 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Sepia-Tinte über Bleistift): »Plaza de Acuzingo. Departamento do Puebla«; Bleistift (durchgestrichen): »Acuzingo«; in der unteren Hälfte des Blattes (Bleistift): »San Francisco – San Domingo – La Compania de Jesu.« Unter den Bezeichnungen: »Rechts. In der Mitte. Links.«
Inv. Nr.: VIII E. 2482

PUEBLA

- 60* Seguro de la Frontera. Tepeaca.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (19,4 x 28,2 cm).
RS.: Von der Mitte unten rechts (Bleistift): »Tepeacan oder Seguro de la Frontera. Gegründet von Ferd. Cortez zur Deckung möglichen Rückzuges. St. Francesco Klosterbau von Cortez selbst herrührend. Poblanas u. Indier von Tlascala.«
Inv. Nr.: VIII E. 2483▼

- 61 Amozoque.
Unwetter vor einer Kirche während einer Prozession.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (15,0 x 22,5 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas in der Mitte (Bleistift): »Amozoque. Nebst einer durch Gewitter gestörten Prozession.«
Inv. Nr.: VIII E. 2486
- 62 Seguro de la Frontera. Tepeaca.
Öl auf beigefarbenem Karton (31,7 x 23,7 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben links (Sepia-Tinte über Bleistift): »Tepeacan dit aussi Seguro de la frontera construit por Hernan Cortez«; in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Tepeacan – Seguro de la frontera – Thurm in welchem das Lager Cortez sich befand. Jetzt zum Gefängnis benutzt.«
Inv. Nr.: VIII E. 2487
- 63 Blick von der Pyramide von Cholula.
Öl auf beigefarbenem Karton (24,8 x 35,6 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Sepia-Tinte über Bleistift): »Las Volcanes de Puebla desde el gran Teocali de Cholula«; (Bleistift): »el gran Teocali de Cholula«; in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Der Volcan Popocatepetl u. die Nevados von der großen Piramide gesehen.«
Inv. Nr.: VIII E. 2488
- 64* Blick auf Puebla de los Angeles.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,8 x 36,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben links (Sepia-Tinte über Bleistift): »Puebla de los Angeles«; in der Mitte des Blattes (Bleistift): »Puebla de los Angeles. Fernsicht auf die Volcane Popocatepetl & Itztaccihuatl zur Rechten Hospital San Loreto u. Garten des Bischofs. Ueber der Stadt die Berge von Cholula.«
Inv. Nr.: VIII E. 2486 [9]▼
- 65* San Nicolás de los Ranchos am Fuße des Ixtacchihuatl.
Öl auf beigefarbenem Karton (24,7 x 36,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben links (Bleistift): »San Nicolas de los Ranchos«; (Sepia-Tinte): »San Nicolas de los Ranchos. paso entre los dos cerros nevados«; in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »San Nicolas de los ranchos. Dorf am Fuße der Nevada Itztaccihuatl.«
Inv. Nr.: VIII E. 2490

- 66 Blick auf den Gipfel des Vulkans Ixtacchiuatl.
Öl auf beigefarbenem Karton (31,6 x 23,9 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben am linken Rand (schwarze Tusche): »La nevada – o – Itztacchiuatl«; in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Vaqueria am Abhange des Itztacchiuatl. Schneesturm über der Alpe.«
Inv. Nr.: VIII E. 2491
- 67* Aussicht von einem Hochtal auf den Pico de Orizaba und die Berge von Tlaxcala-Puebla.
Öl auf beigefarbenem Karton (27,5 x 41,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas in der unteren Hälfte des Blattes (Bleistift): »Fernsicht von der Höhe Paso del Volcan. Aussicht auf den Pic von Orizaba, auf den Malinche, den Pinal puebla de los Angeles u. Cholula (14000).«
Inv. Nr.: VIII E. 2492
- 68 Der Gipfel des Vulkans Popocatepetl.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (27,4 x 40,2 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas in der unteren Hälfte des Blattes, links von der Mitte (Bleistift): »der Krater des Volcans Popocatepetl.«
Inv. Nr.: VIII E. 2493
- 69* Nächtliche Rast auf dem Weg zum Gipfel des Popocatepetl.
Öl auf beigefarbenem Karton (24,5 x 35,6 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Sepia-Tinte über Bleistift): »El Popocatépetl«; (Bleistift): »debujada a una altura de 15.000 [...]«; unten in der Mitte des Blattes (Bleistift): »Nächtl. Bivouac am Fuße des Craters des Popocatepetl.«
Inv. Nr.: VIII E. 2494
- 70 Der Gipfel des Vulkans Ixtacchiuatl.
Öl auf beigefarbenem Karton (24,9 x 35,8 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Sepia-Tinte): »La cumbre [...] del Itztacchiuatl«; unten in der Mitte des Blattes (Bleistift): »La Nevada Itztacchiuatl.«
Inv. Nr.: VIII E. 2495

- 71 Blick auf das Tal von Mexiko am »Paso de Cortés«.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,8 x 36,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben (Sepia-Tinte): »Paso de Hernan Cortez. Aussicht auf Mexico – von dem Gebirgssattel aufgenommen (15.000 Fuß über der Meeresfläche) zwischen dem Volcan Popocatepetl u. Itztacchiuatl.« (Bleistift): »Valle de Mexico.« In der unteren Hälfte des Blattes (Bleistift): »Paso de Cortez. Blick nach Mejico, Fernsicht auf den Volcan von Toluca.«
Inv. Nr.: VIII E. 2496▼
- 72 Nadelholzwald am Abhange des Popocatepetl.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (34,4 x 25,1 cm).
Unten rechts bezeichnet und datiert, in die Farbe eingraviert: »Popocatepetl 1831.«
RS.: Bezeichnet von Rugendas in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Nadelholz am Abhange des Popocatepetl.«
Inv. Nr.: VIII E. 2497

MEXICO CIUDAD

ESTADO DE MEXICO

- 73 Kreuzweg bei Amecameca.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (18,5 x 26,2 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Calvario de Ameca.«
Inv. Nr.: VIII E. 2498
- 74 Blick auf das Hochtal von Mexiko am Vulkan Ajusco.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (26,0 x 40,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben links (Sepia-Tinte): »Volcan gesehen von der Höhe Axusco. Fichten Vegetation« – oben rechts (Bleistift): »Vista del Valle de Mexico« – in der Mitte des Blattes (Bleistift): »Fernsicht von der Höhe von Ajusco nach den Volcanillos.«
Inv. Nr.: VIII E. 2499▼

- 75 Vulkanlandschaft. Krater- und Lavabildung oberhalb San Agustín de Tlalpan am Abhang des Cerro de Ajusco. Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (22,5 x 33,8 cm). RS.: Bezeichnet von Rugendas unten, Mitte (Bleistift): »Crater u. Mal pais (Lavagebilde) des Volcan Centla.« Inv. Nr.: VIII E. 2500
- 76 Blick auf das Tal von Mexiko. Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (16,5 x 25,9 cm). RS.: Bezeichnet von Rugendas unten, Mitte (Bleistift): »Höhen vis à vis der großen Volcane längs des Abhanges des Cerro Ajusco. Fernsicht auf Mejico.« Inv. Nr.: VIII E. 2501
- 77 Das Ufer des Chalco-Sees bei Tepepan. Öl auf beigefarbenem Karton (25,0 x 36,0 cm). RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Sepia-Tinte über Bleistift): »El valle de Mexico y sus lagunas desde el cerro Ajusco«; in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Tepepa. Am linken Ufer des Chalco Sees.« Inv. Nr.: VIII E. 2502
- 78 Das Tal von Mexiko mit seinen Bergen. Öl auf beigefarbenem Karton (26,2 x 38,1 cm). RS.: Bezeichnet von Rugendas oben, links von der Mitte (Sepia-Tinte): »Valle de Mexico. Ansicht vom Cerro frio – laguna Tezcuco. Volcanillo de San Ignacio u. der Peñon grande nach Cerro de la Estrella gesehen«; in der unteren Hälfte des Blattes (Bleistift): »Cerro frio.« Inv. Nr.: VIII E. 2504
- 79 Lavalandschaft mit Blick auf México Ciudad. Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (28,0 x 42,5 cm). RS.: Bezeichnet von Rugendas in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Mal pais von San Antonio nach San Angel.« Inv. Nr.: VIII E. 2505
- 80 Blick auf den Bischofspalast von Tacubaya und die Sierra Nevada mit den verschneiten Gipfeln der Vulkane bei Nacht. Öl auf beigefarbenem Karton (24,1 x 35,2 cm). RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Sepia-Tinte über Bleistift): »Tacubaya.« Inv. Nr.: VIII E. 2506
- 81* Blick von Tacubaya auf die Bergketten der Sierra Nevada mit den Gipfeln von Popocatepetl und Ixtacchihuatl. Im Vordergrund Maguey-Pflanzen und lagernde Reiter, dahinter der Bischofspalast. Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (25,5 x 39,8 cm). RS.: Bezeichnet von Rugendas oben, rechts von der Mitte (Sepia-Tinte): »Ansicht vom Valle de Mexico von Tacubaya. Fortsetzung der vorgehenden Ansicht«; in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Tacubaya« – »Aloe Mague.« Inv. Nr.: VIII E. 2507
- 82* Blick auf das Tal von Mexiko von Tacubaya aus. Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (25,4 x 40,0 cm). RS.: Bezeichnet von Rugendas oben links (Sepia-Tinte): »Ansicht von Mexico von Tacubaya genömen. Vorgrund bischöfliches Palais von Tacubaya«; Mitte (Bleistift): »Bischöfl. Pallast in Tacubaya.« Inv. Nr.: VIII E. 2508▼
- 83* Blick auf das Schloß Chapultepec. Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (25,2 x 35,5 cm). RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Sepia-Tinte): »Chapultepec Castillo de los vireyes«; unten (Bleistift): »Chapultepec. Unvollendetes Lustschloß erbaut für den letzten Vicekönig.« Inv. Nr.: VIII E. 2509▼
- 84 Sumpfyypressen im Park von Chapultepec. Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,5 x 35,6 cm). RS.: Bezeichnet von Rugendas in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Cypressen Hain von Chapultepec.« Inv. Nr.: VIII E. 2510
- 85* Das Tal von Mexiko. Gesehen von der Höhe bei Nuestra Señora de los Remedios. Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (25,2 x 39,8 cm). RS.: Bezeichnet von Rugendas oben links (Sepia-Tinte): »Valle de Mexico von der Höhe von N^a S^a. de los Remedios«; oben rechts (Bleistift): »Remedios«; unten Mitte (Bleistift): »General Ansicht des Thales von Mejico.« Inv. Nr.: VIII E. 2511▼

-
- 86 Außenbezirk von México Ciudad.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (26,0 x 38,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben (Sepia-Tinte): »entrada a Mexico. Calzada del Peñon grande. Mexico – peñon chico. Villa de N. Sa. de Guadeloupa«; unten Mitte (Bleistift): »Calzada nach Mejico.«
Inv. Nr.: VIII E. 2512▼
- 87* Prozession zu Ehren von Nuestra Señora de Rosario in México Ciudad.
Öl auf beigefarbenem Karton (18,9 x 29,8 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben, links von der Mitte (Sepia-Tinte): »Procession de Na. Sa. del Rosario. San Francisco«; in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Procession.«
Inv. Nr.: VIII E. 2514
- 88* Kirchgänger vor der Kathedrale in México Ciudad.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (19,8 x 25,3 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben links (Sepia-Tinte): »Kirchgänger vor der Catedral«; unten links von der Mitte (Bleistift): »Kirchgang.«
Inv. Nr.: VIII E. 2515▼
- 89 Fruchthändlerin an ihrem Stand in México Ciudad.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (18,9 x 24,5 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Früchtehändlerin.«
Inv. Nr.: VIII E. 2517
- 90 Innenhof eines Hauses mit einem Brunnen.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (26,1 x 19,4 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas in der unteren Hälfte des Blattes (Bleistift): »Das Innere eines Hauses.«
Inv. Nr.: VIII E. 2518
- 91 Nächtliche Szene auf dem Zócalo von México Ciudad.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (19,6 x 25,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben links (Sepia-Tinte): »Retraite en la plaza de Mexico«; in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Nachtscene. Militair Musik auf der Plaza.«
Inv. Nr.: VIII E. 2520
- 92 Die Verhaftung eines Mörders in México Ciudad bei Nacht.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (19,7 x 28,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas in der unteren Hälfte des Blattes, links von der Mitte (Bleistift): »Arretierung eines Mörders.«
Inv. Nr.: VIII E. 2521
- 93* Drachensteigen vor der Kirche Santa Cruz.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (18,1 x 28,0 cm).
Bezeichnet unten links (Sepia-Tinte): »Santa Cruz.«
RS.: Bezeichnet von Rugendas in der unteren Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »Kirche von Santa Cruz – Drachensteigen – Volksbelustigung.«
Inv. Nr.: VIII E. 2522
- 94 Liebespaar zu nächtlicher Stunde an der Brüstung eines Balkons.
Öl auf beigefarbenem Karton (20,4 x 13,6 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas in der Mitte (Bleistift): »Nächtliches tête à tête.«
Inv. Nr.: VIII E. 2524
- 95 Ansicht von México Ciudad mit dem Aquädukt.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (25,4 x 36,5 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben links (Sepia-Tinte): »Wasserleitung hinter der Capelle von N. Sa. de los Remedios«; in der unteren Hälfte des Blattes (Bleistift): »Wasserleitung hinter der Capelle von N. S. de los Remedios.«
Inv. Nr.: VIII E. 2530▼
- 96 Szene auf einer Plattform der Kirche von Guadalupe. Ein Indianer begegnet einem Priester.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (29,3 x 37,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben links (Sepia-Tinte): »Mexico. Nordansicht von Nuestra Senora de Guadalupe«; oben rechts (Bleistift): »Guadalup[e]«; in der unteren Hälfte des Blattes (Mitte): »Nostra Signora de Guadalupe.«
Inv. Nr.: VIII E. 2531▼
- 97* Die Schlacht von Otumba.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (22,4 x 38,0 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2548
-

-
- 98 Die Pyramiden von Teotihuacan.
Öl auf beigefarbenem Karton (24,5 x 36,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Sepia-Tinte über Bleistift): »las grandes piramidas de Teotihuacan.«
Inv. Nr.: VIII E. 2549
- 99* Blick auf die Sonnenpyramide von San Juan Teotihuacan.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (25,2 x 40,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben links (Sepia-Tinte): »Die Pyramide von San Juan Teotihuacan. Camino de los muertos. Teocalli del Sol«; oben rechts (Bleistift): »Camino de los muertos piramida.« Fragmente einer Bleistiftzeichnung.
Inv. Nr.: VIII E. 2550▼
- 100 Feldhüter in einer Maispflanzung im mexikanischen Hochtal.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (28,5 x 18,8 cm). Ecken abgeschrägt.
Inv. Nr.: VIII E. 2551▼
- 101* Der Ahuehuete-Baum von San Juan Teotihuacan.
Öl auf beigefarbenem Karton (31,9 x 23,6 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Sepia-Tinte): »un cipresus disticha o aguajuete en San Juan Teotihuacan«; (Bleistift): »Aguajuete en San Juan Teotihuacan.«
Inv. Nr.: VIII E. 2552
- 102 Heiliger Hain von Chapingo (Distrikt Texcoco). Reiter im Wald unter Sumpfpfyzypressen.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (20,9 x 31,5 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2553
- 103 Ansicht der Brücke von Huexcotla.
Öl auf beigefarbenem Karton (27,4 x 19,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas am linken Rand (Sepia-Tinte): »Huizotla. Brücke u. Gemäuer aus einer Zeit vor der Eroberung Mexico[s]. [...]«
Inv. Nr.: VIII E. 2554
- 104 Landschaft mit Kandelaberkakteen. Vegetation von Texcoco.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (27,9 x 41,0 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2555
- 105 Höhen von Texcoco nach Cerro frio. Die Region der Nadelwälder.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (14,9 x 25,3 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2556
- 106* Hacienda de Chapingo.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (25,8 x 39,8 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben links (Sepia-Tinte): »Hac.^a de Chapingo propiedad del amigo Moran«; oben rechts (Bleistift): »Had. d. Chapingo.«
Inv. Nr.: VIII E. 2557▼
- 107* Die Lagune von Texcoco.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,9 x 36,1 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Sepia-Tinte über Bleistift): »la laguna de Tezcucu«; (Bleistift): »las nevadas de puebla.«
Inv. Nr.: VIII E. 2558
- 108* Brunnenszene in Texcoco.
Öl auf beigefarbenem Karton (18,7 x 25,9 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Bleistift): »pila de Tezcucu«; oben links (Sepia-Tinte): »Bäuerin in Tezcucu, im Hintergrunde die Nevadas.«
Inv. Nr.: VIII E. 2637
- 109* Blick über ein Hochtal auf den Nevado de Toluca.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (22,1 x 40,6 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2570
- 110 Landschaft bei Almoloya am Nevado de Toluca.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (22,3 x 34,1 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2571
- 111 Blick auf den Nevado de Toluca bei San Nicolás.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (22,1 x 35,0 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2572
- MORELOS
- 112* Kloster auf dem Weg nach Cuernavaca.
Öl auf beigefarbenem Karton (25,0 x 42,0 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2560
-

- 113 Die Ruinen von Xochicalco.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (28,0 x 40,4 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben (Sepia-Tinte): »Ruinen von Xochicalco Hac.^{da} de Miacatlan. 1832.«
Inv. Nr.: VIII E. 2561▼
- 114* Hausmusik. Familienleben in Miacatlán.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (15,8 x 22,4 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2562
- 115 Straße vom Rancho Ixtoluca nach Chipalcingo.
Öl auf beigefarbenem Karton (20,4 x 28,5 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2564

HIDALGO

- 116 Weg durch das Gebirge über ein Hochtal nach Real del Monte.
Im Hintergrund die Felsen von Actopan.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (25,5 x 39,9 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben links (Sepia-Tinte): »Organos de Actopan. Straße von Mexico nach den Minen von Real del Monte. Straße nach Tampico«; oben rechts (Bleistift): »Organos de Actopan«; in der unteren Hälfte des Blattes, links von der Mitte (Bleistift): »Organos de Actopan.«
Inv. Nr.: VIII E. 2532
- 117 Blick auf Real del Monte.
Öl auf beigefarbenem Karton (26,1 x 39,6 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Bleistift): »Real del Monte«; oben links (Sepia-Tinte): »Real del Monte.«
Inv. Nr.: VIII E. 2534
- 118* Das Gebirge bei Atotonilco el Grande.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,7 x 35,9 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Sepia-Tinte über Bleistift): »las Peñas cargadas cerca del Mineral del Monte.«
Inv. Nr.: VIII E. 2535
- 119* Barranca der Hacienda von San Miguel Regla.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (25,4 x 39,8 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben, links von der Mitte (Sepia-Tinte): »De Regla por el Mezcal a Tampico«; (Bleistift): »Camino a Tampico.«
Inv. Nr.: VIII E. 2537
- 120* Basaltschlucht von San Miguel Regla.
Öl auf beigefarbenem Karton (24,5 x 35,9 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Sepia-Tinte über Bleistift): »La Cascada de Regla«; (Bleistift): »basaltlos. Min. del Monte.«
Inv. Nr.: VIII E. 2538
- 121* Basaltschlucht von San Miguel Regla. Rechts im Vordergrund auf einem Felssockel sitzende Person.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (25,5 x 39,8 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben links (Sepia-Tinte): »Cascada de Regla«; oben rechts (Bleistift): »Cascada de Regla.«
Inv. Nr.: VIII E. 2539▼
- 122* Hacienda von San Miguel Regla. Zutritt zu den Schächten.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (11,9 x 29,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben Mitte (Sepia über Bleistift): »Casa de la Hacienda y entrada a las Trap[ich]es de Regla.« In der Mitte Fragmente einer Bleistiftzeichnung.
Inv. Nr.: VIII E. 2540▼
- 123 Basaltschlucht von San Miguel Regla.
Öl auf beigefarbenem Karton (38,0 x 25,6 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Bleistift): »Regla. basaltos del estero«; links oben (Sepia-Tinte): »Basaltos del estero de Regla.«
Inv. Nr.: VIII E. 2541
- 124 Tiefe Bergschlucht. Zugang zu den Silberschächten von Chico.
Öl auf beigefarbenem Karton (24,9 x 35,6 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben, rechts von der Mitte (Sepia-Tinte über Bleistift): »el Mineral de Atotonilco.«
Inv. Nr.: VIII E. 2543

- 125* Blick auf eine Felswand bei Atotonilco.
Öl auf beigefarbenem Karton (27,7 x 19,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Bleistift): »Monjas de Atotonilco«; am linken Rand (Sepia-Tinte): »Las Monjas de Atotonilco.«
Inv. Nr.: VIII E. 2545
- 126* Gebirge an der Straße von Atotonilco nach Pachuca.
Öl auf beigefarbenem Karton (25,7 x 38,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben links (Sepia-Tinte): »La savanilla · Straße von Atotonilco nach Pachuca«; rechts oben (Bleistift): »la Savanilla.«
Inv. Nr.: VIII E. 2546
- 127 Fernsicht von Pachuca.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (25,2 x 39,7 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben, links von der Mitte (Sepia-Tinte): »Ansicht des Landstriches von Pachuca über Zempoala u. Otumpa bis nach den Nevadas von Puebla und im fernsten Hintergrunde der Pic des Orizaba«; oben rechts (Bleistift, zumeist wegradiert): »Die Ansicht der Cerra Nevada von Pachuca (Iztaccihuatl).«
Inv. Nr.: VIII E. 2547

MICHOACAN

- 128 Berglandschaft bei Angangueo.
Öl auf beigefarbenem Karton (32,0 x 24,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben, rechts von der Mitte (Sepia-Tinte über Bleistift) »El cerro del Zopilote. Mineral Angangueo«; (Bleistift): »Mineral Angan[gueo]-Trachytporphyr. 12.600 pies.«
Inv. Nr.: VIII E. 2573
- 129 Blick auf das Grubenrevier von Angangueo. Weidende Tiere im Vordergrund.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (22,3 x 34,1 cm).
Bezeichnet unten rechts, in die Farbe eingraviert: »Real de Angangueo.«
Inv. Nr.: VIII E. 2575
- 130 Landschaft in Michoacán.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (20,0 x 30,5 cm).
Unten in die Darstellung eingraviert: »Zitaquaro« – »San Lorenzo« – »Camino por Tajamaroa« – »Cerro Guanoqueo«.
Inv. Nr.: VIII E. 2577
- 131 Nächtlicher Ritt nach Morelia.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (18,6 x 28,1 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2579
- 132 Mal País de Morelia. Lavaterrain.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,5 x 35,5 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2580
- 133 Reiter am Pátzcuaro-See. Rückblick von der Straße nach Ario.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,3 x 35,4 cm).
Bezeichnet unten, rechts von der Mitte, in die Darstellung eingraviert: »Pascuaro.«
Inv. Nr.: VIII E. 2582
- 134* Laguna de Cirahuen. Von der Cuesta Ario nach dem Martillo de Jorullo.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (20,0 x 28,2 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2583
- 135 Der Vulkan Jorullo.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,3 x 35,5 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Sepia-Tinte): »– 25. el Volcan de Jorullo«; Mitte (Bleistift): »M. Rugendas.«
Inv. Nr.: VIII E. 2584▼
- 136 Rauchender Kraterschlund. Der Vulkan Jorullo.
Öl auf beigefarbenem Karton (24,7 x 35,6 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Sepia-Tinte über Bleistift): »Volcan de Jorullo. en la boca del cratre.«
Inv. Nr.: VIII E. 2585
- 137 Ario mit dem Berg Tancítaro der cerranía alta. Río del Marqués und Cerro San Andrés.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,2 x 40,6 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2587
- 138 Gebirgssee. Landschaft bei Taretan mit dem Berg Tancítaro.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (22,4 x 35,0 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2588

139 Ein Reitertrupp in der Gegend von Uruapan.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (19,7 x 28,1 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2589

140 Landschaft in Michoacán.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (35,0 x 55,0 cm).
Inv. Nr.: IAI B 4

141* Reiter sprengen bei Zamora über das Hochtal.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,2 x 37,5 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2590

142 Reitertrupps auf einer Anhöhe bei Zamora am Rio Lerma.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (23,6 x 41,0 cm).
Bezeichnet unten, in die Farbe eingraviert: »Zamora.«
Inv. Nr.: VIII E. 2591

143* Brunnenszene an der Straße von Zamora nach Guadalajara.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (19,0 x 26,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben Mitte (Sepia-Tinte):
»Brunnen auf dem Wege nach Chapala – heiße Sprudelquellen in der Ferne – Straße von Zamora nach Guadalajara«;
Mitte (Bleistift): »M. Rugendas.«
Inv. Nr.: VIII E. 2592▼

144 Badende Indianer unter Schwefelquellen.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,1 x 25,9 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2593

JALISCO

145* Reiter auf dem Wege nach La Barca.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (18,5 x 28,4 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2594

146 Der See von Chapala.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (25,8 x 35,6 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2596

147 Ufer des Sees von Chapala vom Cerro San Jacinto aufgenommen.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,6 x 37,5 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2597

148 Barranca.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,5 x 38,0 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2598▼

149 Río Grande de Santiago. An der Flußschleife bei San Gaspar.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,3 x 39,0 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2599

150 »La Huerta del Padre Seco.« Blick auf eine Felswand mit einem Wasserfall.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,1 x 35,5 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2600

151 Am Río Grande de Santiago oberhalb von Guadalajara auf dem Weg nach San Blas.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (22,4 x 34,4 cm).
Unten rechts in die Farbe eingraviert: »Plaña Sant Jago, Camino de San Blas Guadalajara.«
Inv. Nr.: VIII E. 2601

152 Auf der Straße nach Guadalajara.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,5 x 35,5 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2602

153 Blick auf den Nevado de Colima bei Zapotlán.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (25,0 x 39,5 cm).
Bezeichnet, signiert und datiert unten rechts (in den Malgrund eingraviert): »laguna Zacualco – Nevada d. Colima, d. Zapotlan-M. Rugendas 18 [...]«. RS.: Unten rechts von der Mitte (Bleistift): »M. Rugendas.«
Inv. Nr.: VIII E. 2603▼

154 Reiter, die ihre Pferde abgestellt haben, unter einem großen Feigenbaum in der Nähe von San Marcos.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,8 x 36,2 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2604

-
- 155 Nächtliche Stimmung im Umfeld des Nevado de Colima. Maultiere und Treiber am Ufer der Laguna Sayula. Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (22,4 x 39,7 cm). Inv. Nr.: VIII E. 2605
- 156* Der Nevado de Colima von der Cuesta de Zapotlán gesehen. Öl auf beigefarbenem Karton (24,7 x 36,0 cm). RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Sepia-Tinte über Bleistift): »Nevada de Colima.« Inv. Nr.: VIII E. 2606
- 157* Marktplatz von Zapotlán am Tag des Maisfestes. Die Kirche ist ein Zeugnis des Erdbebens. Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (20,8 x 36,0 cm). Inv. Nr.: VIII E. 2607
- 158 Indianerdorf am Vulkan von Colima. Zwischen Zapotlán und Atenquique im Bereich der Tierra fria. Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (23,8 x 37,2 cm). Inv. Nr.: VIII E. 2608
- 159* Vulkan und Nevado von Colima. Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,8 x 36,0 cm). RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Sepia-Tinte): »Volcan y Nevado de Colima.« Mitte (Bleistift): »M. Rugendas.« Inv. Nr.: VIII E. 2609▼
- 160 Ein Flußtal bei Colima. Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,2 x 35,0 cm). Inv. Nr.: VIII E. 2610
- 161 Die »Barranca de Beltrán.« Im Hintergrund der Nevado und der Vulkan von Colima. Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (25,2 x 37,0 cm). Inv. Nr.: VIII E. 2611
- 162 »Paso de Beltrán.« Gebirgslandschaft mit tiefer Schlucht. Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,8 x 35,5 cm). Inv. Nr.: VIII E. 2612
- 163* Blick auf den Vulkan von Colima. Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (23,5 x 35,2 cm). Inv. Nr.: VIII E. 2613
- 164 »El Javali.« Abhang des Vulkans von Colima. Öl auf beigefarbenem Karton (24,0 x 35,0 cm). Inv. Nr.: VIII E. 2614
- 165 Blick in den Krater des Vulkans von Colima. Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (28,3 x 42,0 cm). Inv. Nr.: VIII E. 2615▼
- 166 Blick in den Krater des Vulkans von Colima. Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (36,8 x 27,2 cm). Inv. Nr.: VIII E. 2616
- 167 Blick in den glühenden Kraterschlund. Öl auf beigefarbenem Karton (29,9 x 21,6 cm). RS.: Bezeichnet und datiert von Rugendas oben links (Sepia-Tinte): »Erupcion – vista de [...] pies' en la boca del Volcan de Colima. 1834.« Inv. Nr.: VIII E. 2586
- 168 Blick in den Krater des Vulkans von Colima. Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (28,1 x 41,2 cm). Inv. Nr.: VIII E. 2671
- 169 Landschaft am Abhang des Vulkans von Colima. Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (25,1 x 41,2 cm). Inv. Nr.: VIII E. 2618
- COLIMA
- 170 Eingeborenenhütte im Tropenwald. Davor ein Reiter. Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (28,0 x 40,0 cm). RS.: Unten rechts von der Mitte (Bleistift): »M. Rugendas.« Inv. Nr.: VIII E. 2619▼
- 171* »Cuesta de Jala.« Reiter in der Nähe des Rancho Jala. Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,8 x 38,5 cm). Inv. Nr.: VIII E. 2621
-

-
- 172* Der Río Colima mit dem Vulkan und dem Nevado de Colima beim Rancho Cajitlán nahe Tecomán.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,9 x 36,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben rechts (Sepia-Tinte): »Río Colima.«
Inv. Nr.: VIII E. 2622
- 173 Tropenvegetation.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (34,8 x 23,9 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2623
- 174 Palmenstudie.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (35,5 x 24,1 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2624
- 175 Landschaft um den Vulkan Colima bei Tonila.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,1 x 35,6 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2638
- 176 Palmenhain am Strand. Hirte mit Herde im Vordergrund.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (26,4 x 19,7 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2625
- 177* Landzunge bei Manzanillo. Indianer unter Tropenbäumen.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (23,9 x 35,6 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2626
- 178 Blick auf die Laguna de Coyotlán (Cuyutlán) bei Manzanillo.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (22,9 x 39,1 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2627
- 179 Meeresbucht mit Felsen. »Punta Ventana.«
Öl auf beigefarbenem Karton (24,5 x 40,0 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2629
- 180 Abfahrt von Manzanillo im Mondschein. Fernsicht auf den Vulkan vom Meer aus.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (21,9 x 35,1 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2630
- 181 Meeresbucht mit Menschen an einem Kreuz in der Abenddämmerung.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,0 x 35,5 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2634

GUERRERO

- 182 Blick auf den Hafen von Acapulco. Küstenstreifen mit befestigter Hafenanlage.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (20,3 x 40,2 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2565▼
- 183 Der Strand bei Acapulco.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (23,9 x 41,4 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2565
- 184 Prozession am Wasser während des Erdbebens in Acapulco im April 1834.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (25,5 x 39,0 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2566
- 185 Abfahrt von Acapulco. Küstenpanorama mit Segelschiffen.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (22,3 x 40,5 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2567
- 186* Ansicht der »Costa chica« südlich von Acapulco bei Sonnenuntergang.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (22,7 x 41,5 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2568

VOLKSTYPEN

- 187 Bildnis einer Mexikanerin, nach rechts gewendet.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (24,5 x 15,5 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben am linken Rand (schwarze Tinte): »Dolores Maugino alias Lolita«; am rechten Rand (Bleistift): »Lola y libertad.«
Inv. Nr.: VIII E. 2387
- 188 Brustbild einer jungen Frau, im Profil nach rechts gewendet.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (17,6 x 14,4 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben am linken Rand (schwarze Tinte): »Clemente Cañeda.«
Inv. Nr.: VIII E. 2388
- 189 Bildnis einer Mexikanerin in Halbfigur, nach rechts gewendet.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (39,6 x 24,6 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas unten rechts, um 180 Grad gedreht (Sepia-Tinte): »Beate.«
Inv. Nr.: VIII E. 2401
- 190 Tanzende Mädchen.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (27,9 x 40,5 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas, um 180 Grad gedreht (Sepia-Tinte): »las hijas del pastor.«
Inv. Nr.: VIII E. 2402
- 191 Bildnis einer Frau in ganzer Figur, vor tropischer Vegetation.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (25,7 x 16,1 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2403
- 192 Bildnis einer Frau.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (28,5 x 19,7 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas am linken Rand (schwarze Tinte): »Fernanda Ruiz.«
Inv. Nr.: VIII E. 2404 ▼
- 194 Bildnis einer Indianerin mit Blumenkranz.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (18,4 x 13,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas am linken Rand (Sepia-Tinte): »Manonga.«
Inv. Nr.: VIII E. 2405
- 195 Brustbild einer Frau, im Profil nach rechts gewendet.
Öl auf beigefarbenem Karton (28,5 x 20,7 cm).
Datiert unten rechts: »Mejic[o] 18[...].«
RS.: Bezeichnet von Rugendas unten, um 180 Grad gedreht (Sepia-Tinte): »Teresa – Cervo[...].«
Inv. Nr.: VIII E. 2406
- 196 Bildnis einer Mexikanerin, leicht nach rechts gewendet.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (38,1 x 24,0 cm).
Inv. Nr.: VIII E. 2407
- 197 Ein Mann mit Hut und Poncho, nach rechts gewendet.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (40,3 x 27,6 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas unten links von der Mitte, um 180 Grad gedreht (Sepia-Tinte): »Blas Mendoza, Lepero.«
Inv. Nr.: VIII E. 2409
- 198 Zwei Zigeunerinnen mit einem Kind.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (30,1 x 26,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben, um 180 Grad gedreht (Sepia-Tinte): »Gitana.«
Inv. Nr.: VIII E. 2410
- 199 Brustbild einer Indianerin, nach links gewendet.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (20,3 x 16,1 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas unten, um 180 Grad gedreht (Sepia-Tinte): »Manola.«
Inv. Nr.: VIII E. 2411
- 200 Bildnis eines Indianers.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (27,5 x 18,5 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben links (Bleistift): »Indio de Mejico«; unten, um 180 Grad gedreht (Bleistift): »Indio de Mexico. Mejicalzingo.«
Inv. Nr.: VIII E. 2412
-

-
- 201 Bildnis einer Indianerin, im Profil nach rechts gewendet.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (14,1 x 12,3 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas in der oberen Hälfte des Blattes, Mitte (Bleistift): »India Azteca del Mirador.«
Inv. Nr.: VIII E. 2414
- 202 Indianer mit einem Hund unter einem Baum.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (23,7 x 30,8 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben (Bleistift): »Indiocito, India.«
Inv. Nr.: VIII E. 2415
- 203* Bildnis einer stehenden, zurückgelehnten Indianerin.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (40,7 x 28,5 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas unten, um 180 Grad gedreht (Bleistift): »India de Amatlan de los Reyes Canton Cordova.«
Inv. Nr.: VIII E. 2416
- 204* Bildnis einer halb aufgerichteten, vor der Landschaft liegenden Indianerin.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (27,5 x 41,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas unten, um 180 Grad gedreht (Bleistift): »India de Amatlan de los reyes Canton Cordova.«
Inv. Nr.: VIII E. 2418
- 205 Bildnis einer Indianerin mit einem Krug auf dem Kopfe, nach rechts gewendet.
Öl auf beigefarbenem Karton (28,7 x 20,3 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas unten, um 180 Grad gedreht (Bleistift): »India de Miacatlan.«
Inv. Nr.: VIII E. 2419
- 206 Bildnis eines Mexikaners.
Öl auf beigefarbenem Karton (20,6 x 13,1 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben (Bleistift): »Indio de Tezcuco.«
Inv. Nr.: VIII E. 2421
- 207 Bildnis eines Indianerknaben, im Profil nach links gewendet.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (22,0 x 16,5 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas unten, um 180 Grad gedreht (Bleistift): »Indio de San Gabriel in California.«
Inv. Nr.: VIII E. 2422
- 208 Bildnis einer jungen Indianerin, nach rechts gewendet.
Öl auf elfenbeinfarbenem Papier (17,7 x 14,0 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas unten, um 180 Grad gedreht (Bleistift): »India de Toluca.«
Inv. Nr.: VIII E. 2423
- 209 Bildnis eines Mulatten der Küstenregion, nach rechts gewendet.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (27,5 x 20,5 cm).
RS.: Unten Mitte (Bleistift): »M. Rugendas«
Inv. Nr.: VIII E. 2424▼
- 210 Bildnis einer Negerin mit einem Korb auf dem Kopfe.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (28,1 x 16,8 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas unten, um 180 Grad gedreht (Bleistift): »Negerin-Creolin zu Cordova.«
Inv. Nr.: VIII E. 2425
- 211 Bildnis einer Mexikanerin, nach rechts gewendet.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (33,8 x 23,8 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas unten, um 180 Grad gedreht (Sepia-Tinte): »Mulata« (Bleistift): [...] »Mulattin.«
Inv. Nr.: VIII E. 2426
- 212 Brustbild einer Mexikanerin, nach rechts gewendet.
Öl auf weißem Karton (27,4 x 20,9 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas unten, um 180 Grad gedreht (Sepia-Tinte): »Mulata Clara de Cordarco.«
Inv. Nr.: VIII E. 2427
- 213 Brustbild einer Mexikanerin, leicht nach rechts gewendet.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (28,5 x 20,9 cm).
RS.: Bezeichnet von Rugendas unten, um 180 Grad gedreht (Sepia-Tinte): »Flora Nuñez.«
Inv. Nr.: VIII E. 2631
- 214 Brustbild eines Indianers, nach links gewendet.
Öl auf elfenbeinfarbenem Karton (17,4 x 13,0 cm).
Signiert und datiert am linken Rand, von Rugendas in die Farbe eingraviert: »MR 1831.«
RS.: Bezeichnet von Rugendas oben (Bleistift): »Indio de Chipancingo.«
Inv. Nr.: VIII E. 3769
-

LEBEN UND WIRKEN IN SPÄTERER ZEIT

DIE JAHRE IN SÜDAMERIKA

Rugendas traf im Juli 1834 in Valparaiso ein. Von dort begab er sich nach Santiago. Er blieb acht Jahre in Chile, hielt das Andenpanorama und Küstenlandschaften fest, malte und zeichnete Stadtansichten, Volksszenen und Menschen. Seinen Lebensunterhalt bestritt er, wie in den anderen Ländern, vor allem durch Porträtaufträge. Ein Erlebnis besonderer Art war sein Aufenthalt unter Araukanern im Süden des Kontinents. Die künstlerischen Ergebnisse dieser Reise waren beachtlich. Als er im Februar 1838 in Begleitung seines deutschen Kollegen Robert Krause über den Cumbre-Paß in den hohen Anden nach Argentinien kam, erlitt er in der Gegend von Mendoza einen so schweren Reitunfall, daß er nach Chile zurückkehren mußte. Dort sorgten Freunde für ihn, vor allem Doña Carmen Arriagada de Guticke, die an seinem Leben und Schaffen großen Anteil genommen und über viele Jahre mit ihm korrespondiert hat.²⁹ Auch die unerfüllt gebliebene Liebe zu Clara Alvarez Condarco spielt in der Biographie des Malers während seiner Zeit in Chile eine wichtige Rolle.³⁰

Als er sich damals in schwerer finanzieller Not befand, hatte er Gemälde und Farbskizzen nach Europa an seinen Freund Huber geschickt und gebeten, diese Bilder für ihn zu verkaufen. Huber wandte sich an Humboldt, der Ignaz von Olfers, den Generaldirektor der Königlichen Museen in Berlin, zu Rate zog. Dieser erhielt von Friedrich Wilhelm IV. die Erlaubnis, etwa 200 Farbskizzen für 2500 Taler anzukaufen. Rugendas wollte weitere Bilder nach Berlin schicken. Olfers antwortete ihm am 19. März 1843 wie folgt:

»Bei der Aussicht auf eine bald eingehende zweite Sendung Ihrer Skizzen, welche mir Ihr Schreiben vom 20. Juli 41 eröffnete, habe ich, verehrter Herr und Freund, anfangs gezögert, Ihnen zu antworten, und so sind denn später Reisen, Krankheit und andere Ursachen dazwischen gekommen, mich davon abzuhalten. Ich wünsche nur, da wir seitdem gar nichts von Ihnen zu erfahren das Vergnügen hatten, daß nicht etwa eine Sendung verloren gegangen, oder daß gar Unwohlsein Sie gebindert habe, uns Nachrichten von Ihnen zu geben. Ihre Skizzen sind vortrefflich aufbewahrt, und haben schon viele Personen, Künstler und Kunstfreunde, den König und die Königliche Familie mit eingeschlossen, sehr erfreut; ich selbst sehe sie immer mit zum Vergnügen wieder und freue mich am meisten auf den Zeitpunkt, wo ich sie Ihnen selbst wieder vorlegen kann. Lassen Sie diesen auch nicht zu lange hinausgerückt sein.«³¹

In Santiago lernte Rugendas den Schweizer Naturforscher Claude Gay kennen, der in späten Jahren eine mehrbändige Landeskunde über Chile schrieb, die »Historica física y política de Chile«. Band I (1866) dieses großangelegten Tafelwerkes enthält zehn Lithographien, die auf Darstellungen von Rugendas zurückgehen (223). Im November 1842 begab sich der Maler für etwa zwei Jahre nach Peru. Er lebte in Lima und malte Stadtansichten und kokett verschleierte Damen, die »Tapadas«. Von der Hauptstadt aus zog er nach Cuzco und Arequipa. Er wanderte um den Titicacasee. Feine Bleistiftzeichnungen von Menschen, Stadtmotiven, Landschaftseindrücken und den altindianischen Ruinenstätten Ollantaytambo, Sacsayhuaman und Tiahuanaco belegen diese Reiseetappe. Später besuchte Rugendas Argentinien und Uruguay. Er blieb mehrere Monate in Buenos Aires und Montevideo. Dort gaben Gaucho-Szenen Anregungen für Zeichnungen und Farbstudien. Ein wohl einjähriger Aufenthalt in Brasilien stand am Ende der südamerikanischen Zeit. In Rio de Janeiro ließen sich Dom Pedro II. und die kaiserliche Familie von ihm malen, bevor Rugendas im Februar 1847 von dort über Pernambuco die Rückfahrt nach Europa antrat.

DEUTSCHLAND 1847–1858

Rugendas kehrte nicht ohne Optimismus nach Europa zurück. Er wollte vor allem ein neues Reisewerk publizieren, der Öffentlichkeit eine Auswahl seiner Impressionen aus der Neuen Welt präsentieren. Daher wandte er sich gleich nach seiner Ankunft im März 1847 an den französischen Innenminister. Schriftlich trug er die Bitte vor, einen Bildband über Südamerika zu subventionieren. Der Maler wollte dafür 200 Motive zur Verfügung stellen – Ansichten aus Chile, Argentinien und Uruguay, aufgeteilt nach Landschaften, Bevölkerung, Kostümen und Genre. Den Araukanern hatte er eine eigene Abteilung zugeordnet. Doch leider konnte man seinem Anliegen nicht entsprechen. In Deutschland sah die Situation für die Förderung eines solchen Projekts angesichts der Rezession nicht günstiger aus. Hier erreichte Rugendas im Juni 1848 lediglich die Übernahme seiner Reisestudien in die Königlich Bayerischen Kunstsammlungen. Maximilian II. Joseph von Bayern bewilligte dem Maler für das Konvolut von insgesamt 3.062 Zeichnungen, Aquarellen und Ölstudien eine jährliche Rente von 1.200 Gulden. Vor dem Ankauf hatten die Bilder einer Kommission zur Begutachtung vorgelegen, der auch Moritz von Schwind und Carl Friedrich

von Martius angehörten. Man bewertete die wissenschaftliche Aussagefähigkeit und den Kunstwert der Darstellungen gleichermaßen hoch. Rugendas wurde nahegelegt, einige Motive detailliert auszuführen. Diese Anregung ließ den Maler erneut auf eine Publikationsmöglichkeit hoffen. Wiederum dachte er an ein Werk mit 200 Abbildungen, doch die geographische Zuordnung hatte er anders entschieden. Nun sollten je 50 Motive auf Mexiko, Peru und Bolivien entfallen und je 25 Ansichten auf Argentinien und Brasilien. Mit diesem Ziel vor Augen verpflichtete sich Rugendas, jährlich zwanzig Skizzen unentgeltlich auszuführen.

Damit aber hatte er sich eine schwere Bürde auferlegt. Er bemerkte bald, daß er die tropische Natur weder kopieren noch aus der Vorstellung heraus malen konnte, wie das so viele Künstler taten, die in exotischen Gegenden Studien aufgenommen hatten, um sie zu Hause im Atelier auf der Leinwand zu rekapitulieren.

Jenen Motiven, die er gemäß seiner Zusage für die Bayerischen Kunstsammlungen ausführte, fehlt das Spontane, Lebendige, das alle seine in Mexiko und Südamerika entstandenen Bilder auszeichnet. Er hatte als Freilichtmaler in der Tropennatur den Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens erreicht. Jetzt fehlte ihm die wichtigste Voraussetzung für eine Tätigkeit, die ihn begeistert und ausgefüllt hätte. So malte er nun italienische Ansichten, Bilder von der Campagna, wie er sie noch aus früheren Zeiten in Erinnerung hatte. Außerdem hielt er eine Herbstansicht von Schloß Nymphenburg in München fest. Ihm, der Amerika besser als jeder andere kennengelernt hatte, erteilte der König von Bayern anlässlich der Entdeckung Amerikas vor damals 350 Jahren den Auftrag für ein großformatiges Historienbild, das die Ankunft von Kolumbus in der Neuen Welt zeigen sollte. An der Ausführung dieses Gemäldes im Repräsentativformat, das der Künstler unter großen Schwierigkeiten fertiggestellt und 1852 termingerecht übergeben hat, ist er letztlich beruflich und menschlich gescheitert. Erschütternde Briefe aus der Zeit offenbaren innere Zerrissenheit und Hoffnungslosigkeit.

Der Wissenschaft konnte Rugendas aber aufgrund seines in Amerika intensiv betriebenen Landschaftsstudiums noch hervorragende Dienste leisten. Dabei zeigte sich wiederum seine Vielseitigkeit. So gab er Carl Friedrich von Martius über die tropische Vegetation präzise Auskünfte, vor allem über die mexikanische Agave. Martius hatte sich an Rugendas gewandt, weil dieser nach seiner Meinung als einziger in Deutschland darüber korrekt Bescheid wußte. Einige Landschaftsansichten des Malers verwendete er zur Illustration seiner Werke (222). Dabei holte er für die graphische Reproduktion den Rat des Künstlers ein. Auch Carl Christian Sartorius stattete sein landeskundlich sehr informatives Buch über Mexiko, das 1852 erschien, mit Stahlstichen nach Zeichnungen von

Rugendas aus (221). Unter den Abbildungen sind elf Landschaftsdarstellungen aus den unterschiedlichen Bereichen des zentralmexikanischen Vulkangebiets. Sartorius war 1850 nach Deutschland gekommen, hatte dem Maler von seinen Plänen für eine Veröffentlichung über Mexiko berichtet und ihm vorgeschlagen, die Illustrationen dafür zu liefern.

In Frankreich interessierte sich die Société Ethnologique de Paris sehr für die völkerkundlichen Studien des Malers. Man nahm ihn in die Gesellschaft auf und wählte ihn in eine Kommission, die sich mit den Unterschieden zwischen der weißen und der schwarzen Rasse beschäftigen sollte. Ein Professor für Geologie von der Sorbonne erwartete von Rugendas Berichte über die Gletscher des amerikanischen Kontinents, und die Direktion der Königlichen Museen in Paris bat ihn, anhand seiner Arbeiten von seinen Reisen zu erzählen. Mit dem gleichen Anliegen trat der Wissenschaftliche Kunstverein in Berlin an ihn heran.

Letzte Reminiszenz an glückliche Jahre waren für Rugendas wohl einige Skizzen, die er einer Freundin in Augsburg, Marie Butsch, 1853 in das Album gezeichnet hat (215–220). Es sind südamerikanische Motive – Szenen aus den Anden und auch die »Serra fria oberhalb Mandioca, der Weg nach Petrópolis«, wo er in jugendlichem Alter die Glut und den Zauber der Tropenwelt erlebt und für immer verinnerlicht hatte.

Zur professionellen Ausweglosigkeit kamen gravierende gesundheitliche Probleme. Kopfschmerzen und ein Augenleiden, das ihn seit seinem Unfall in Argentinien plagte, wurden stärker. Das größte Verständnis brachte ihm damals Humboldt entgegen, der seinem Schützling schrieb: »Beide sehnen wir uns nach der Tropenwelt,« (...) und: »Sie leben in Werken, in denen man fühlt, was Sie auf eigenen Wegen der Anschauung und des glücklichen Wiedergebens der Natur geleistet haben.«³²

Humboldt setzte sich dafür ein, daß König Friedrich Wilhelm IV. sein Einverständnis für den Ankauf weiterer Ölskizzen von Rugendas erteilte, außerdem hatte er den Künstler zur Ordensverleihung nominiert. Am 25. Februar 1854 konnte er dem Maler berichten: *»Was ich so lange gewünscht habe, weil es einen Freund, den geistreichen und kunstgelehrten Menschen angeht, eine öffentliche Anerkennung Ihres schönen und großen Talentes wurde erlangt. Ich habe gestern den König nach so viel lebhafter Erinnerung an die Genüsse gefunden, die Sie ihm verschafft, daß ich zwei Dinge zugleich für Sie erlangen konnte: Den roten Adlerorden dritter Klasse (preussische Künstler und preussische Hofleute müssen mit der 4. Klasse beginnen) und den Ankauf der mitgebrachten Zeichnungen von Colima und West-Mexiko für 104 Fr. d'or. Möge es Ihnen Freude machen, mögen Sie darin den Beweis der Dauer meiner innigen Anhänglichkeit erkennen. Über den Modus der Zahlung (die gesichert ist), muß ich mit*

Herrn von Olfers verhandeln, bei dem ich vorgestern vergebens war.«³³
Sichtlich bewegt bedankte sich Rugendas einen Tag später, wobei er bescheiden hinzufügte:

»Die Mitteilung, daß die Majestäten mit so vielem Interesse meiner Arbeiten gedachten, macht mich glücklich, obwohl ich fühle, daß die königliche Gnade über mein Verdienst geht (...).«³⁴

Eine weitere Anerkennung für sein Lebenswerk hat der Maler nicht erhalten. Seine Bilder gerieten in den Kunstsammlungen der Könige von Bayern und Preußen in Vergessenheit. Rugendas war keine Einzelausstellung seiner Arbeiten beschieden. Er starb am 29. Mai 1858, im Alter von nur 56 Jahren in Weilheim an der Teck – ein Jahr vor seinem großen Förderer Alexander von Humboldt.

- 215 Südamerikanische Vulkanlandschaft.
Bleistiftzeichnung, weiß gehöht auf gelblich abgetöntem Albumblatt (12,2 x 16,5 cm).
Sign. und dat. unten rechts: »M. Rugendas 1853.«
- 216* Reiter und Fußgänger in brasilianischer Tropenlandschaft.
Bleistiftzeichnung, weiß gehöht, auf grauem Karton (15,5 x 22,0 cm). Sign. unten rechts: »M. R.« Bezeichnet von Rugendas auf einem separaten, unter die Zeichnung geklebten Papier: »Serra Fria oberhalb von Mandiocca-Weg nach Petropolis.«
- 217 Tropische Vegetation. Palmen im Vordergrund.
Bleistiftzeichnung (23,8 x 17,5 cm). Sign. und dat. unten rechts: »MR 1853.«
- 218 Andenlandschaft mit Schneegipfel, Indianer im Vordergrund.
Bleistiftzeichnung, weiß gehöht, auf beigefarbenem Papier. (11,6 x 17,7 cm)
- 219 Andenlandschaft. Wandernde Indianer mit Lamas als Zentralmotiv. Im Hintergrund Silhouetten verschneiter Berge.
Bleistiftzeichnung, weiß gehöht auf beigefarbenem Papier (10,3 x 15,8 cm). Bez. unten in der Mitte und rechts: »Peru – Bolivianische Familie auf dem Marsche« – »Pampa von La Paz«. Sign. und dat. unten links: »M. Rugendas. 30 Dec. 1853.«

- 220 Flußlandschaft mit tropischem Pflanzenareal, aus dem Palmen herausragen.
Bleistiftzeichnung, weiß gehöht, auf beigefarbenem Karton (12,2 x 17,0 cm)
- 221* Vulkan von Colima.
»The Volcano of Colima. (Mexico.)«
Stahlstich. Unten links: »M. Rugendas delt.« – unten rechts: »J. Poppel sculpt.«
Aus: Sartorius, Carl Christian: Mexico und die Mexicaner. London, Darmstadt und New York 1852, Tafel 11
- 222* Agaven bei San Juan Teotihuacan.
»Cultura agavae americanae, in campis mexicanis prope S. Juan de Teotihuacan.«
Lithographie. Links unten: »F. Deppe et M. Rugendas ad nat.«; rechts unten: »A. Brandmeyer in lap. del.«
Aus: Martius, Carl Friedrich Philipp von: Flora Brasiliensis. Bd. 1, Teil 1: Tabulae physiognomicae. Brasiliae regiones iconibus expressas descripsit deque vegetatione illius terrae uberius exposuit C. F. Ph. de Martius. – Vitae itineraque collectorum botanicorum, notae collaboratorum biographicae, florum brasiliensis ratio edendi chronologica, systema, index familiarum exposuit Ignatius Urban. München 1840 – 1846, Tafel XLV
- 223* »Trages de la gente del campo«.
Lithographie. Unten links: »Laemlein d'après le croquis de Rugendas«; unten rechts: »Imp. Lemercier à Paris.«
Aus: Gay, Claudio: Atlas de la Historia física y política de Chile. 2 Bde., Paris 1866, Bd. 1, Tafel 8
- Exponate: Ibero-Amerikanisches Institut Berlin – Preußischer Kulturbesitz

ANMERKUNGEN I

- 1 Humboldt 1847, S. 86 f.
- 2 Alexander von Humboldt an Aimé Bonpland vom 19. 6. 1805.
In: Humboldt 1865, S. 177 f.
- 3 Humboldt 1847, S. 94.
- 4 Alexander von Humboldt an seinen Bruder Wilhelm vom
15. 5. 1820. In: Humboldt [1923], S. 111.
- 5 Alexander von Humboldt an seinen Bruder Wilhelm vom
21. 9. 1801. In : Humboldt [1923], S. 81.
- 6 Humboldt 1811, S. 15.
- 7 Zitiert nach Hahlbrock, 1969, S. 25.
- 8 Temminck, Bd. 2, 1838, zu Tafel 133.
- 9 In: Löschner 1976, S. 170.
- 10 Humboldt 1853, S. 459.
- 11 Humboldt 1807a, S. 109.
- 12 Humboldt [1889], S. 140.
- 13 Chamisso 1925, S. 145.
- 14 Alexander von Humboldt an seinen Bruder Wilhelm vom
November 1823. In: Humboldt [1923], S. 144.
- 15 Karl Friedrich Schinkel an Mortimer Joachim Carl Ludwig
von Maltzahn vom 27. 6. 1834. In: Blechen – Werk 1940, S. 33 f.
- 16 Humboldt 1847, S. 96 f.
- 17 Humboldt 1869, Bd. 2, S. 102.
- 18 Goering [1890], S. 3.
- 19 Reber 1876, S. 512.
- 20 Ferdinand Keller in: Ladewig 1894, S. 337 f.

ANMERKUNGEN II

- 1 Alexander von Humboldt an Johann Moritz Rugendas o. D. 1825. In: Richert 1959, S. 12.
- 2 Johann Moritz Rugendas an Alexander von Humboldt vom 20. 1. 1826. In: Löschner 1976, S. 174.
- 3 Humboldt 1826, S. 59.
- 4 Alexander von Humboldt an Johann Moritz Rugendas o. D. In: Richert 1959, S. 18.
- 5 Huber 1836, S. 301.
- 6 Carl Friedrich von Martius an Maximilian Prinz zu Wied-Neuwied vom 12. 6. 1826 (Brasilien-Bibliothek der Robert Bosch GmbH, Stuttgart).
- 7 Maximilian Prinz zu Wied-Neuwied: »Rugendas Werk«. Manuskript (Brasilien-Bibliothek der Robert Bosch GmbH, Stuttgart).
- 8 ebd.
- 9 Burmeister 1853, S. 260 f. und S. 260, Anm.
- 10 Alexander von Humboldt an Johann Moritz Rugendas vom 13. 3. 1830. In: Richert 1959, S. 23.
- 11 Alexander von Humboldt an Karl Friedrich Schinkel o. D. (Frühjahr 1830). In: Richert 1959, S. 26.
- 12 Johann Friedrich Blumenbach an Maximilian Prinz zu Wied-Neuwied vom 22. 3. 1831 (Brasilien-Bibliothek der Robert Bosch GmbH, Stuttgart).
- 13 Karl Wilhelm Koppe an Johann Moritz Rugendas vom 6. 7. 1831. In: Löschner 1978, S. 67.
- 14 Johann Moritz Rugendas an seine Schwester Luise vom 31. 3. 1832. In: Löschner 1976, S. 191 ff.
- 15 Eduard Harkort an Johann Friedrich Breithaupt vom 9. 2. 1834. In: Harkort 1858, S. 109.
- 16 ebd., S. 113.
- 17 Johann Moritz Rugendas an Johann Friedrich von Cotta vom 20. 2. 1831. In: Löschner 1976, S. 184.
- 18 Alexander von Humboldt an Ignaz von Olfers vom 8. 10. 1854. In: Humboldt [1913], S. 183.
- 19 Humboldt 1809–1814, Bd. 2 (1810), S. 172.
- 20 ebd., S. 173.
- 21 Alexander von Humboldt zu Bayard Taylor. In: Dove 1872, S. 441.
- 22 Koppe 1837, Bd. 2, S. 311.
- 23 Sartorius 1856, S. 64.
- 24 Mühlenpfordt 1844, Bd. 2, S. 301/302.
- 25 Humboldt 1809–1814, Bd. 2 1810, S. 45.
- 26 ebd., S. 139.
- 27 ebd., S. 145.
- 28 ebd., Bd. 1, S. XLII.
- 29 Die Briefe von Carmen Arriagada de Guticke an Johann Moritz Rugendas sind veröffentlicht. Vgl. Richert 1952–1954.
- 30 Die Briefe von Johann Moritz Rugendas an Clara Alvarez Condarco werden im Ibero-Amerikanischen Institut zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz für eine Veröffentlichung bearbeitet.
- 31 In: Löschner 1976, S. 197.
- 32 Alexander von Humboldt an Johann Moritz Rugendas vom 20. 10. 1851. In: Richert 1959, S. 68.
- 33 Alexander von Humboldt an Johann Moritz Rugendas vom 26. 2. 1854. In: Richert 1959, S. 69.
- 34 Johann Moritz Rugendas an Alexander von Humboldt vom 26. 2. 1854, ebd.

LITERATURVERZEICHNIS

Beck, Hanno

- 1959, 1961 Alexander von Humboldt.
2 Bde., Wiesbaden.
(Bd. 1: Von der Bildungsreise zur Forschungsreise 1796–1804. Bd. 2: Vom Reisewerk zum »Kosmos« 1805–1859.)
- 1966 Alexander von Humboldt und Mexiko. Beiträge zu einem geographischen Erlebnis.
Bad Godesberg

Berg, Albert

- 1854 Physiognomie der tropischen Vegetation Süd-America's; dargestellt durch eine Reihe von Ansichten aus den Urwäldern am Magdalenaenstrom und der Anden von Neu-Granada, nebst dem Bruchstück eines Briefes von Alexander von Humboldt an den Verfasser, und einer Vorrede von Friedrich Klotzsch.
Düsseldorf und London

Bleichen-Werk

- 1940 Karl Bleichen. Leben, Würdigungen, Werk.
Hrsg. von Paul Ortwin Rave.
National-Galerie. Berlin

Burmeister, Hermann

- 1853 Reise nach Brasilien, durch die Provinzen von Rio de Janeiro und Minas geräs. Berlin

Chamisso, Adelbert von

- 1925 Entdeckungsreise um die Welt 1815–1818. Bearbeitet von Max Rohrer. Mit Bildern von Chamisso und Choris. München

Dove, Alfred

- 1872 Alexander von Humboldt auf der Höhe seiner Jahre. (Berlin 1827–59.) In: Bruhns, Karl (Hrsg.): Alexander von Humboldt. Eine wissenschaftliche Biographie. Im Verein mit R. Avé-Lallement, J. V. Carus, A. Dove, J. W. Ewald, A. H. R. Grisebach, J. Löwenberg, O. Peschel, G. H. Wiedemann, W. Wundt. Bd. 2. Leipzig, S. 93–484

García Cubas, Antonio

- 1888–1891 Diccionario Geográfico, Histórico y Biográfico de los Estados Unidos Mexicanos. 5 Bde. Mexiko

Goering, Anton

- [1890] Vom tropischen Tieflande zum ewigen Schnee. Eine malerische Schilderung des schönsten Tropenlandes Venezuela. Leipzig

Hahlbrock, Peter

- 1969 Alexander von Humboldt und seine Welt. 1769–1859. Ausstellungskatalog des Ibero-Amerikanischen Instituts Preußischer Kulturbesitz in Berlin. Berlin

Harkort, Eduard

- 1858 Aus Meijcanischen Gefängnissen. Bruchstück aus Eduard Harkorts hinterlassenen Papieren. Hrsg. von Gustav Kühne. Leipzig

Hein, Wolfgang-Hagen (Hrsg.)

- 1985 Alexander von Humboldt. Leben und Werk. Hrsg. von ... mit Beiträgen von Hanno Beck, Klaus Dobat, Wolfgang-Hagen Hein, Werner Friedrich Kümmel, Renate Löschner, Peter Schoenwaldt und einem Vorwort von Pierre Bertaux. Ingelheim am Rhein

Huber, Victor Aimé

- 1836 Einige Worte zur Erinnerung an Moriz Rugendas. In: Kunst-Blatt (hrsg. von Ludwig Schorn) 17. S. 301–302; S. 305–307

Humboldt, Alexander von

- 1806 Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse. Stuttgart
- 1807 Ideen zu einer Geographie der Pflanzen nebst einem Naturgemälde der Tropenländer. Auf Beobachtungen und Messungen gegründet, welche vom 10. Grade nördlicher bis zum 10. Grade südlicher Breite, in den Jahren 1799, 1800, 1801, 1802 und 1803 angestellt worden sind von Al. von Humboldt und A. Bonpland. Bearbeitet und herausgegeben von dem Ersteren, mit einer Kupfer-
tafel. Tübingen und Paris

-
- 1807 a Auszüge aus einigen Briefen des Frhrn. Alexander von Humboldt an den Herausgeber. (Vermischte Nachrichten I.) In: Allgemeine Geographische Ephemeriden. Verfasst von einer Gesellschaft von Gelehrten, und herausgegeben von F. J. Bertuch. Bd. 22, Weimar. S. 107–112
- 1809–14 Versuch über den politischen Zustand des Königreichs Neu-Spanien. 5 Bde., Tübingen
- 1810 Vues des Cordillères, et monumens des peuples indigènes de l'Amérique. Paris
- 1811, 1833 Recueil d'observations de zoologie et d'anatomie comparée faites dans l'Océan Atlantique, dans l'intérieur du Nouveau Continent et dans la Mer du Sud, pendant les années 1799–1803, 2 Bde., Paris
- 1826 Prospekt zur »Geographie der Pflanzen«. In: Geographische Zeitung der Hertha, Zeitschrift für Erd-, Völker- und Staatskunde. 2. Stuttgart, S. 52–60
- 1847 Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung. Bd. 2, Stuttgart und Augsburg
- 1853 Kleinere Schriften. Geognostische und physikalische Erinnerungen. Mit einem Atlas, enthaltend Umrisse von Vulkanen aus den Cordilleren von Quito und Mexico. Erster [und einziger] Band. Stuttgart und Tübingen
- 1865 Correspondance scientifique et littéraire. Recueillie, publiée et précédée d'une introduction par M. de La Roquette. Bd. 1, Paris
- 1869 Briefwechsel Alexander von Humboldts mit Heinrich Berghaus. 3 Bde., Jena
- [1889] Pittoresque Ansichten der Kordilleren und Monummente amerikanischer Völker. In: Gesammelte Werke. Stuttgart. Bd. 9, Teil 2, S. 131–264
- [1913] Briefe Alexander von Humboldt's an Ignaz von Olfers. Hrsg. von E. W. M. v. Olfers. Nürnberg und Leipzig
- [1923] Briefe Alexander von Humboldts an seinen Bruder Wilhelm. Hrsg. von der Familie von Humboldt in Ottmarchau. Berlin
- Komissarov, Boris Nikolaevič, und Luiz Emygdio e Mello Filho
1988 Expedição Langsdorff no Brasil. 3 Bde. Rio de Janeiro. Bd. 1: Aquarelos e desenhos de Rugendas.
- Koppe, Karl Wilhelm
1837 Mexicanische Zustände aus den Jahren 1830 bis 1832. Vom Verfasser der »Briefe in die Heimath«, geschrieben zwischen October 1829 und März 1830, während einer Reise über Frankreich, England und die Vereinigten Staaten von Nordamerika nach Mexico. 2 Bde., Stuttgart und Tübingen
- Ladewig, Paul
1894 Künstlergespräche (Ferdinand Keller). In: Deutsche Revue, 19. Bd. 4, Stuttgart, Leipzig, Berlin, Wien, S. 336–341
- Löschner, Renate
1976 Lateinamerikanische Landschaftsdarstellungen der Maler aus dem Umkreis von Alexander von Humboldt. [Diss.] Berlin
1978 Deutsche Künstler in Lateinamerika. Maler und Naturforscher des 19. Jahrhunderts illustrieren einen Kontinent. [Ausstellungskatalog des Ibero-Amerikanischen Instituts Preussischer Kulturbesitz in Berlin.] Berlin
1984 Johann Moritz Rugendas in Mexiko. Malerische Reise in den Jahren 1831–1834. [Ausstellungskatalog des Ibero-Amerikanischen Instituts Preussischer Kulturbesitz in Berlin.] Berlin
1985 Vida y obra de Johann Moritz Rugendas. In: El México luminoso de Rugendas. Edición Privada de Cartón y Papel de Mexiko, S. A. de C.V. Mexiko, S. 13–82
1987 Humboldt y la iconografía mexicana. In: Recuerdos de México. Gráfica del siglo XIX. [Ausstellungskatalog des Museo de San Carlos, México Ciudad.] Mexiko, S. 13–18
1988 Alexander von Humboldt. Inspirador de una nueva ilustración de América. Artistas y científicos alemanes en Sudamérica y México. [Ausstellungskatalog des Ibero-Amerikanischen Instituts Preussischer Kulturbesitz in Berlin.] Berlin
-

-
- 1992 Alexander von Humboldt als Initiator eines künstlerisch-wissenschaftlichen Amerikabildes. In: Amerika 1492–1992. Neue Welten – Neue Wirklichkeiten. Essays herausgegeben vom Ibero-Amerikanischen Institut Preußischer Kulturbesitz und dem Museum für Völkerkunde Staatliche Museen zu Berlin. Berlin. S. 247–256
- Maximilian Prinz zu Wied – Neuwied
1820, 1821 Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817. 2 Bde. und Tafelband. Frankfurt a. M.
- 1988 Brasilien-Bibliothek der Robert Bosch GmbH. Katalog Band II. Nachlaß des Prinzen Maximilian zu Wied-Neuwied. Teil 1: Illustrationen zur Reise 1815 bis 1817 in Brasilien. Bearbeitet von Renate Löschner und Birgit Kirschstein-Gamber. Mit einer Einführung von Renate Löschner. Stuttgart
- Mühlenpfordt, Eduard
1844 Versuch einer getreuen Schilderung der Republik Mejico besonders in Beziehung auf Geographie, Ethnographie und Statistik. Nach eigener Anschauung und den besten Quellen bearbeitet von ... 2 Bde., Hannover
- Muthmann, Friedrich
1955 Alexander von Humboldt und sein Naturbild im Spiegel der Goethezeit. Zürich und Stuttgart
- Nebel, Charles
1836 Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique. Paris
- Reber, Franz von
1876 Geschichte der neueren deutschen Kunst vom Ende des vorigen Jahrhunderts bis zur Wiener Ausstellung 1873. Stuttgart
- Richert, Gertrud
1952 Johann Moritz Rugendas. Ein deutscher Maler in Ibero-Amerika. München
1959 Johann Moritz Rugendas. Ein deutscher Maler des XIX. Jahrhunderts. Berlin
- 1952–1954 La correspondencia del pintor alemán Juan Mauricio Rugendas. In: Boletín de la Academia Chilena de la Historia. Santiago de Chile. Jg. 19–21
- Sartorius, Carl Christian
1856 Landschaftsbilder und Skizzen aus dem Volksleben. Mit Stahlstichen vorzüglicher Meister nach Original-Aufnahmen von Mor. Rugendas. Darmstadt
- Stolzenberg, Ingeborg
1971 Alexander von Humboldt. Das Cacajao-Äffchen ... In: Faksimile-Sammlung zum Ullstein-Autographenbuch. Frankfurt a. M., Berlin, Wien
- Temminck, Coenraad Jacob, und Meiffren Laugier de Chartrouse
1838 Nouveau recueil de planches coloriées d'oiseaux pour servir de suite et de complément aux planches enluminées de Buffon. Bd. 4, Paris
-

PERSONENREGISTER

Adalbert Prinz von Preußen (1811–1873)
Adam, Albrecht (1786–1862)
Adam, Victor Vincent (1801–1866)
Alvarez Condarco, Clara (1825–1865)
Andrade, Juan José (1796–1843)

Barbedienne, Ferdinand (1810–1892)
Barraband (Barraban), Jacques (1768 oder 1767–1809)
Beauharnais, Eugène de (1781–1824)
Begas, Karl (Joseph) (1794–1854)
Bellermand, Ferdinand (1814–1889)
Berg, Albert (1825–1884)
Berndt, Johann Christian (1748–1812)
Blechen, Karl (1798–1840)
Blumenbach, Johann Friedrich (1752–1840)
Bonington, Richard Parkes (1802 oder 1801–1828)
Bonpland (eigentl. Goujard), Aimé (1773–1858)
Bouquet, Louis (1765–1815)
Brandmeyer
Brodthmann, J.
Burmeister, Hermann (1807–1892)
Butsch, Marie

Camacho, Sebastián (1791–1847)
Carracci, Anibale (getauft 1560–1609)
Chamisso, Adelbert von (1781–1838)
Chateaubriand, François René Vicomte de (1768–1848)
Chodowiecki, Daniel (1726–1801)
Choris, Louis (Login Andrewitsch) (1795–1828)
Church, Frederick Edwin (1826–1900)
Clarac, Charles Othon Frédéric Comte de (1777–1847)
Cochelet
Constable, John (1776–1837)
Cook, James (1728–1779)
Corot, Jean Baptiste Camille (1796–1875)
Cortés, Hernán (1485–1547)
Cotta, Johann Georg von (1796–1863)
Cuvier, Georges Baron de (1769–1832)

Danvin, Félix (Victor Marie F.) (1802–1842)
David d'Angers, Pierre Jean (1788–1856)
Debret, Jean Baptiste (1768–1848)

Delacroix, Eugène (1798–1863)
Deppe, F.
Doucet
Duttenhofer, Christian Friedrich Traugott (1778–1846)

Eeckhout (Eyckhout), Albert van der (tätig um 1640/50)
Egerton, Daniel Thomas (?–1842)
Ender, Thomas (1793–1875)
Engelmann, Godefroy (1788–1839)
Everdingen, Allaert van (1621–1675)

Fortier, Claude François (1775–1835)
Friedrich Wilhelm IV. (1795–1861)
Fumagalli, P. (tätig um 1820)

García Cubas, Antonio (1832–1912)
Gay, Claude (1800–1873)
Gellée, Claude (gen. Claude Lorrain) (1600–1682)
Gérard, François Pascal Simon de (1770–1837)
Gmelin, Friedrich Wilhelm (1760–1820)
Goering, Anton (1836–1905)
Goethe, Johann Wolfgang von (1749–1832)
Grashof, Otto (1812–1876)
Gros, Antoine Jean (1771–1835)
Gros, Jean Baptiste Louis (1793–1870)
Gudin, Théodore Jean Antoine (1802–1880)
Guticke, Carmen Arriagada de (~ 1800–~ 1890)

Harkort, Eduard (1798–1854)
Hildebrandt, Eduard (1818–1869)
Hodges, William (1744–1797)
Huber, Victor Aimé (1800–1869)
Huet, Jean Baptiste Marie (1745–1811)
Huet, Nicolas le fils (um 1770–?)
Humboldt, Alexander von (1769–1859)
Humboldt, Wilhelm von (1767–1835)

Isabey, Eugène (Louis Gabriel E.) (1803–1886)

João VI. (1767–1826)
Joly, Alexis Victor (1798–1864)

Karwinski von Karwin, Wilhelm Friedrich (?–1855)
Keller-Leuzinger, Franz (1835–1890)
Keller, Ferdinand (1842–1922)

Koch, Joseph Anton (1768–1839)
Kolumbus, Christoph (1451–1506)
Koppe, Karl Wilhelm (1777–1837)
Krause, Robert (1813–1885)
Kriegk, Georg Ludwig (1805–1878)
Kunth, Carl Sigismund (1788–1850)

Laemlein, Alexander (1813–1871)
Langsdorff, Georg Heinrich von (1774–1852)
Lebel, Edmond (1834–1908)
Lecamus
Lemercier
Leopoldine von Habsburg (1797–1826)
Llave, Pablo de la (1773–1833)
Loewenberg, Julius (1800–1893)
Lorrain (Siehe Gellée)
Luxembourg, Charles Emanuel Sigismond Duc de Pinei-L.
(1774–1864)

Marchais, Pierre Antoine (1763–1859)
Martius, Carl Friedrich Philipp von (1794–1868)
Maximilian I. Joseph von Bayern (1756–1825)
Maximilian II. Joseph von Bayern (1811–1864)
Maximilian Prinz zu Wied-Neuwied (1782–1867)
Ménétrièz, Edouard
Morán y de Villar, José (Marqués de Vivanco) (1774–1841)
Morlacchi, Francesco (1784–1841)
Mühlensfordt, Eduard
Mutis, José Celestino (1732–1808)

Napoleon I. (1769–1821)
Nassau-Siegen, Johann Moritz von (1604–1679)
Nebel, Carlos (1805–1855)
Nikoley, Heinrich (tätig 1834/62)

O’Gorman
Olfers, Ignaz von (1793–1872)

Pedro I. (1798–1834)
Pedro II. (1825–1891)
Pentland, Joseph Barclay (1797–1873)
Poeppig, Eduard Friedrich (1798–1869)
Poppel, Johann Gabriel Friedrich (1807–1882)
Post, Frans Jansz (um 1612–1680)
Poussin, Nicolas (1594 oder 1593–1665)

Quaglio, Lorenzo II. (1793–1869)

Reber, Franz von
Redouté, Henri Joseph (1766–1852)
Regla, Conde de
Riedel, August (1799–1883)
Riegel, F.
Ruisdael (Ruysdael), Jacob Isaackszoon (um 1628/29–1682)
Rugendas, Georg Philipp I. (1666–1742)
Rugendas, Johann Georg Lorenz I. (~ 1730–1799)
Rugendas, Johann Lorenz II. (1775–1826)
Rugendas, Johann Moritz (1802–1858)
Rugendas, Luise Wilhelmine (1807–?)

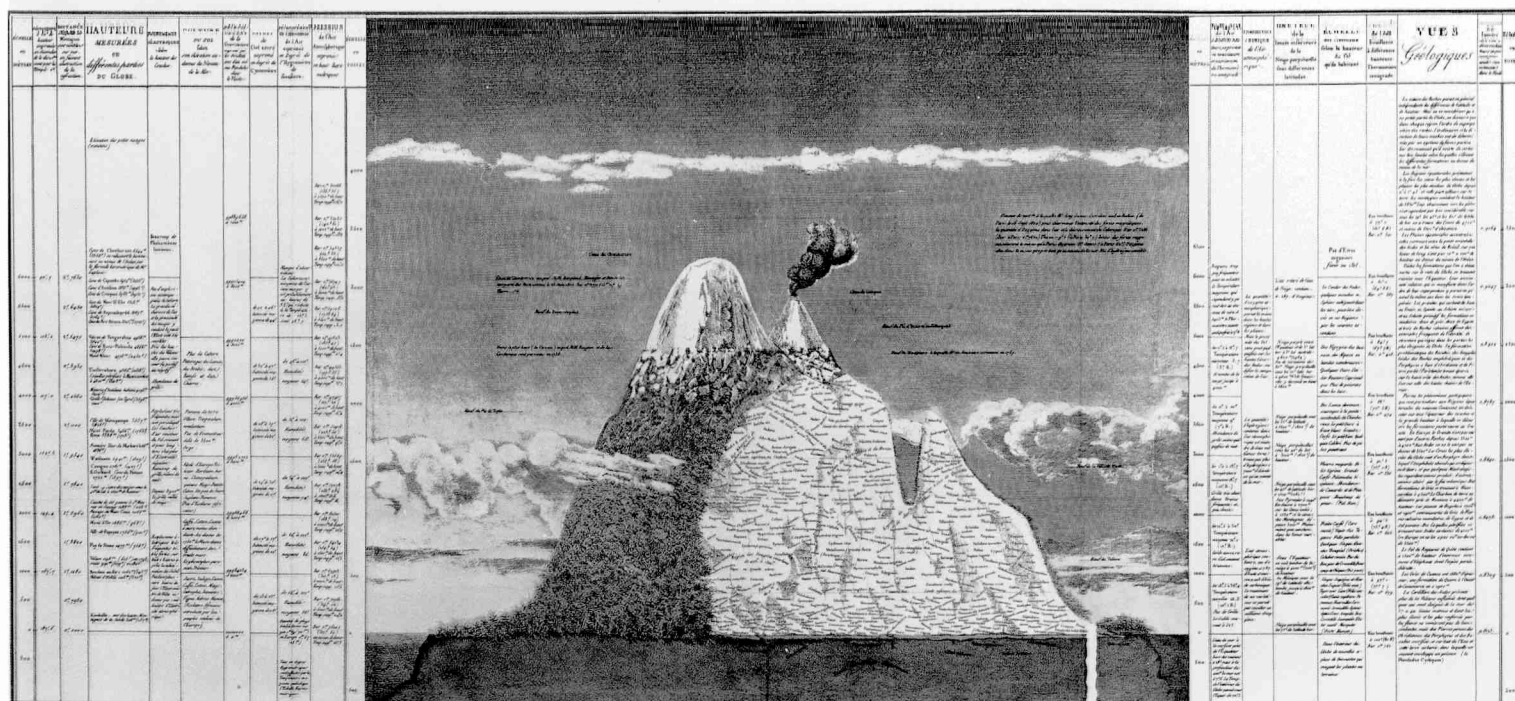
Sabatier, Léon Jean Baptiste (?–1887)
Saint-Pierre, Jacques Henri Bernardin de (1737–1814)
Santa Anna, Antonio López de (1794–1876)
Santa María, Miguel (1789–1837)
Sarmiento, Domingo Faustino (1811–1880)
Sartorius, Carl Christian (1796–1872)
Savery, Roelant (1576 oder 1578–1639)
Schiede, Wilhelm Julius (1798–1836)
Schinkel, Karl Friedrich (1781–1841)
Schirmer, August Wilhelm Ferdinand (1802–1866)
Schönberger, Lorenz Adolf (1768–1847)
Schrader, Julius (1815–1900)
Schwind, Moritz von (1804–1871)
Seifert, Johann (1800?–1877)
Skinner, Joseph
Spix, Johann Baptist von (1781–1820)

Taunay, Adrien Aimé (1803–1828)
Taunay, Félix Emile (1795–1881)
Taunay, Nicolas Antoine (1755–1830)
Temminck, Coenrad Jacob (1778–1858)
Thibaut, Jean Thomas (1757–1826)
Thorwaldsen, Bertel (1770 oder 1768–1844)
Turner, William (Joseph Mallord W.) (1755–1851)
Turpin, Pierre Jean François (1775–1840)

Weitsch, Friedrich Georg (1758–1828)
Wildt, Carl (tätig 1830/60)
Württemberg, Paul Friedrich Wilhelm Herzog von (1797–1860)

Zuber
Zwinger

ABBILDUNGEN



GÉOGRAPHIE DES PLANTES ÉQUINOXIALES.

Tableau physique des Andes et Pays voisins
 Dressé d'après des Observations & des Mesures prises sur les lieux depuis le 6. degré de latitude boréale
 jusqu'au 10. de latitude australe en 1799, 1800, 1801, 1802 & 1803.

PAR
 ALEXANDRE DE HUMBOLDT ET AIME BONPLAND.

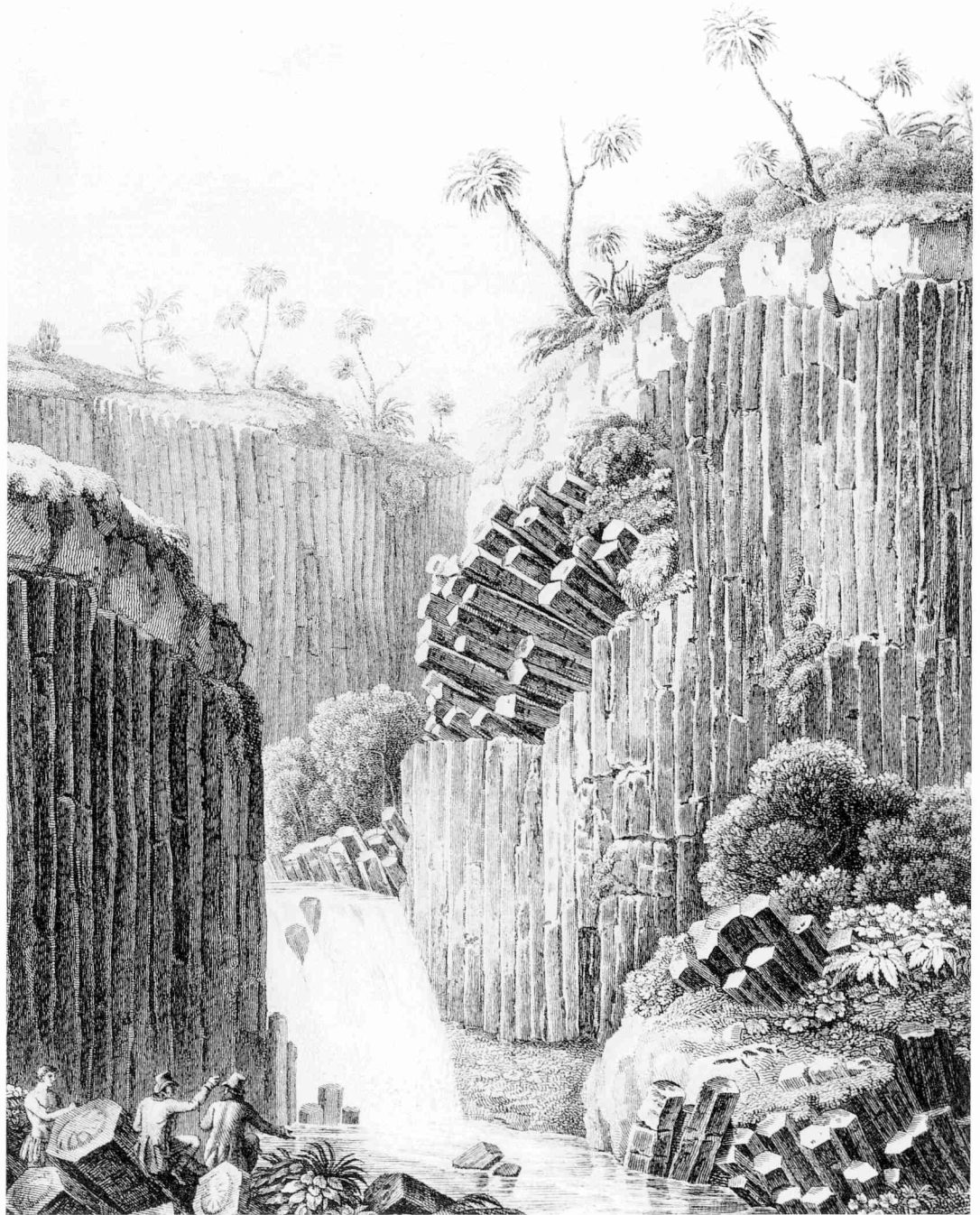
Exposés en 1804 par M. de Humboldt, député par l'Assemblée, et par M. de Bonpland, député par le Corps législatif.

Alexander von Humboldt: Naturgemälde der Tropenländer
 Kat. Nr. 6



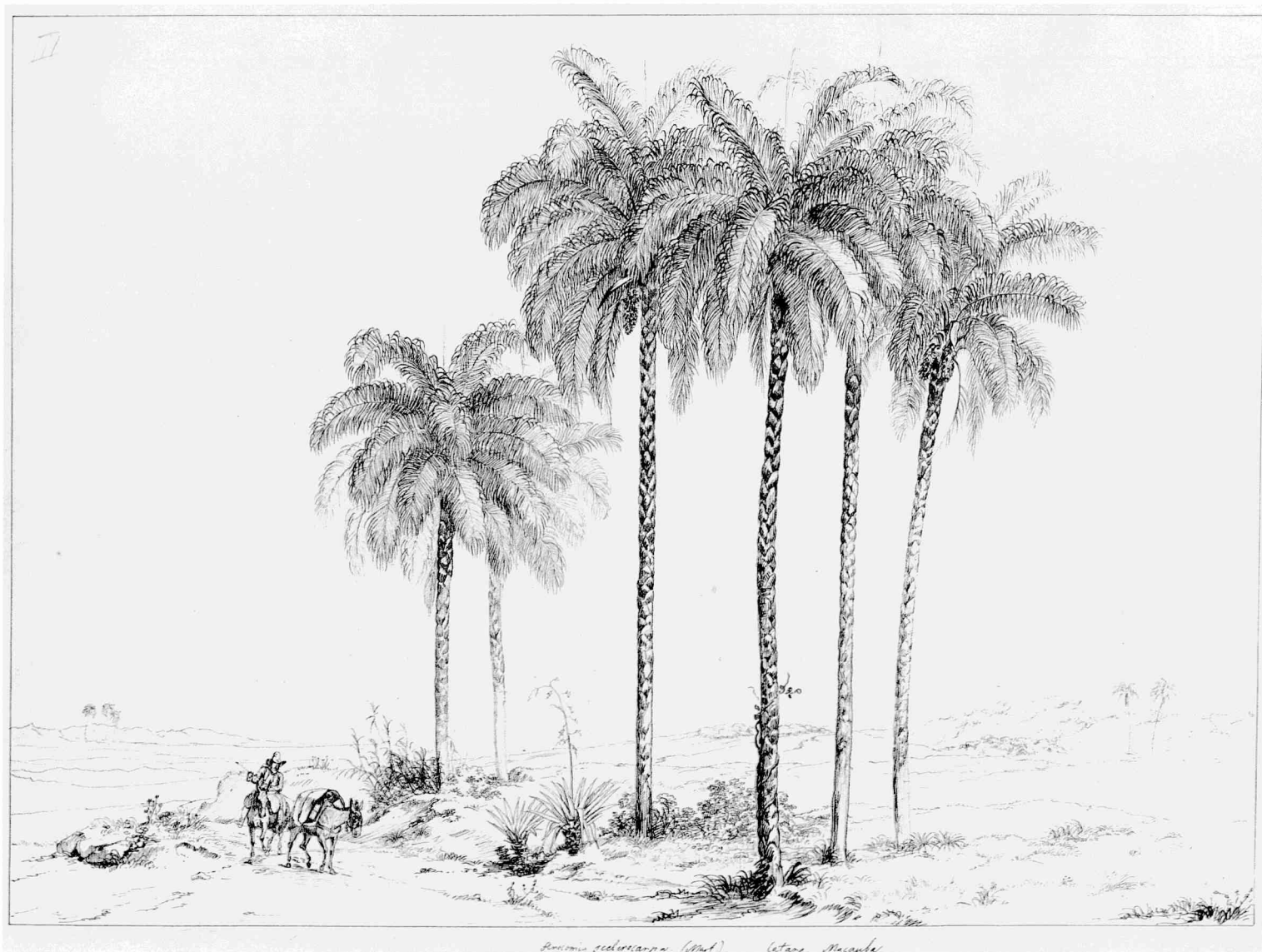
»Le Chimborazo vu depuis le Plateau de Tapia«
Kat. Nr. 9

»Rochers basaltiques et Cascade
de Regla«
Kupferstich aus: Humboldt,
Vues des Cordillères. 1810, Tafel 22

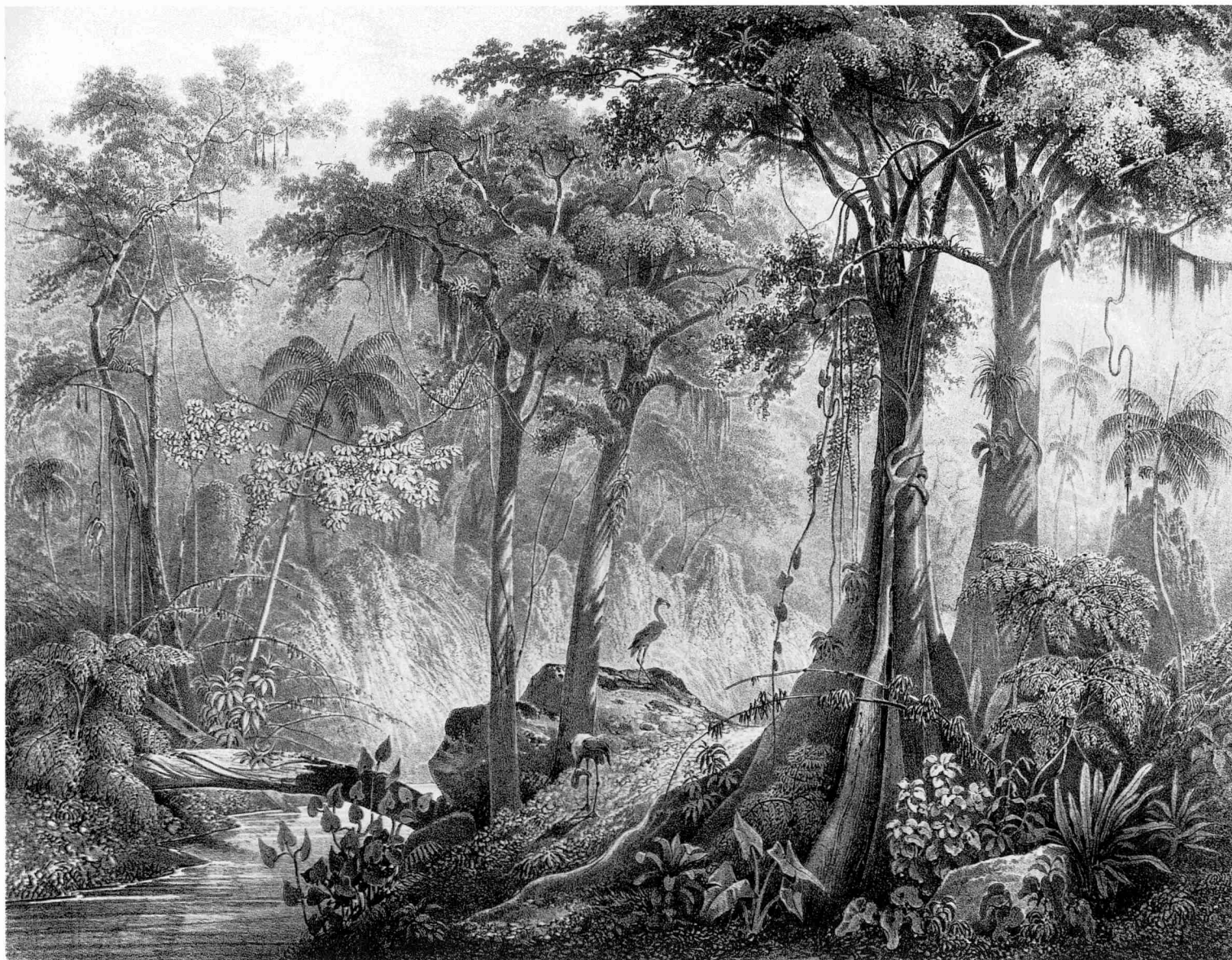




Rugendas: Palmenstudie.
Federzeichnung. 1825
Staatsbibliothek zu Berlin –
Preußischer Kulturbesitz



Rugendas: Landschaft mit Palmen und blühenden Ananas-Pflanzen.
Federzeichnung. 1825
Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz

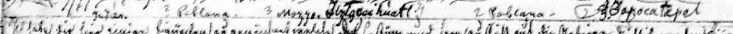


»Forêt vierge près Manqueritipa dans la province de Rio de Janeiro«
Kat. Nr. 18

»Capitão do Matto«
Kat. Nr. 20



**B. ST. B.
MÜNCHEN**





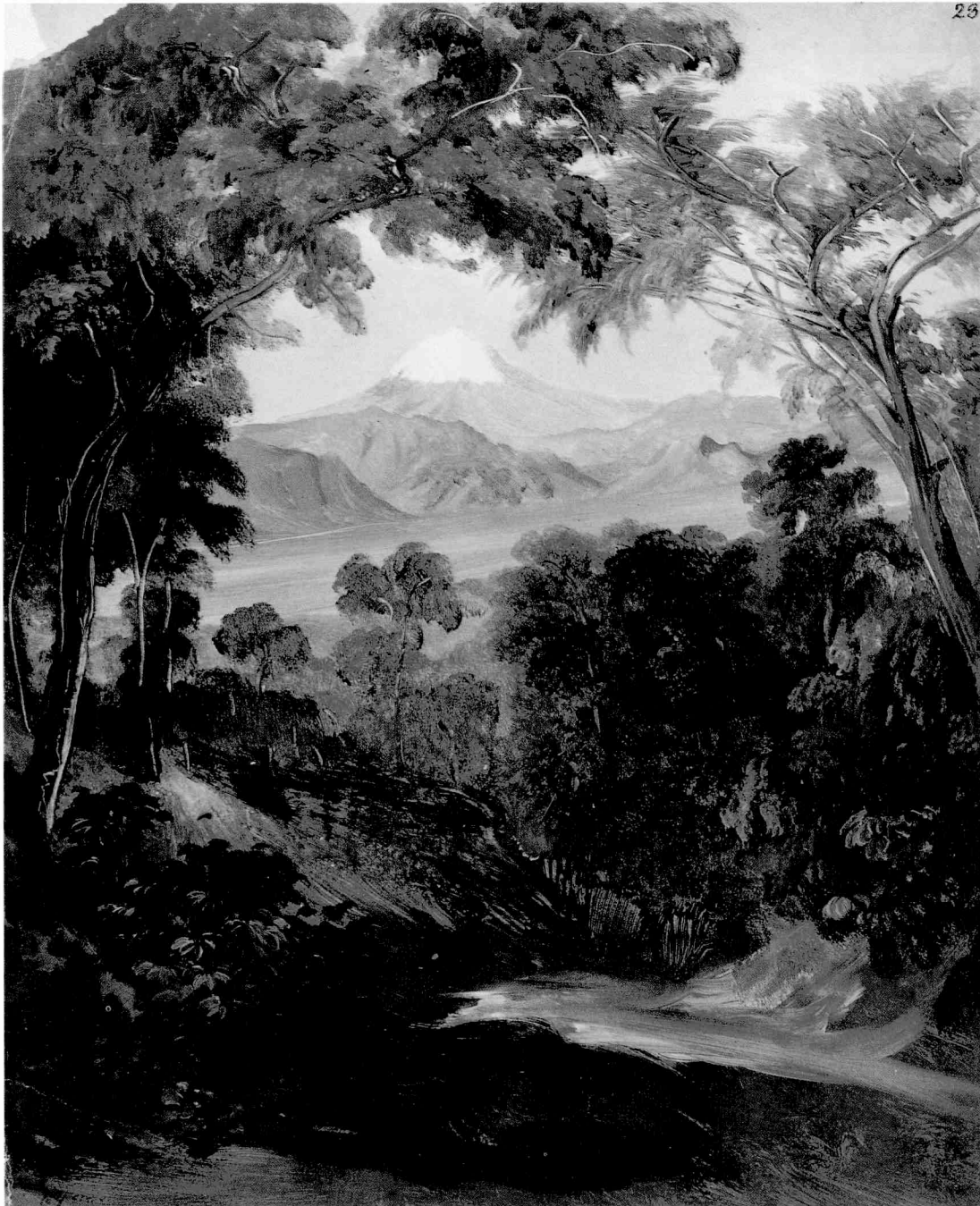
Festung San Juan Ulúa
Kat. Nr. 23



Blick auf Veracruz
Kat. Nr. 26



Manga de Clavo. Hacienda von General Santa Anna
Kat. Nr. 30



Blick auf den Pico de Orizaba
Kat. Nr. 33



Prozession zur Kapelle von Pacho
Kat. Nr. 35



Fächerpalme in einer Schlucht
im Staate Veracruz
Kat. Nr. 36



Ansicht vom Río Grande bei Jalcomulco
Kat. Nr. 38



Indianerhütte im Dorf Jalcomulco
Kat. Nr. 39

Wasserfälle der
Barranca von Tuzamapa
Kat. Nr. 42





Teocalli von Centla
Kat. Nr. 46



Schlucht bei San Juan Coscomatepec
Kat. Nr. 47



Arrieros auf dem Weg nach Veracruz
Kat. Nr. 48



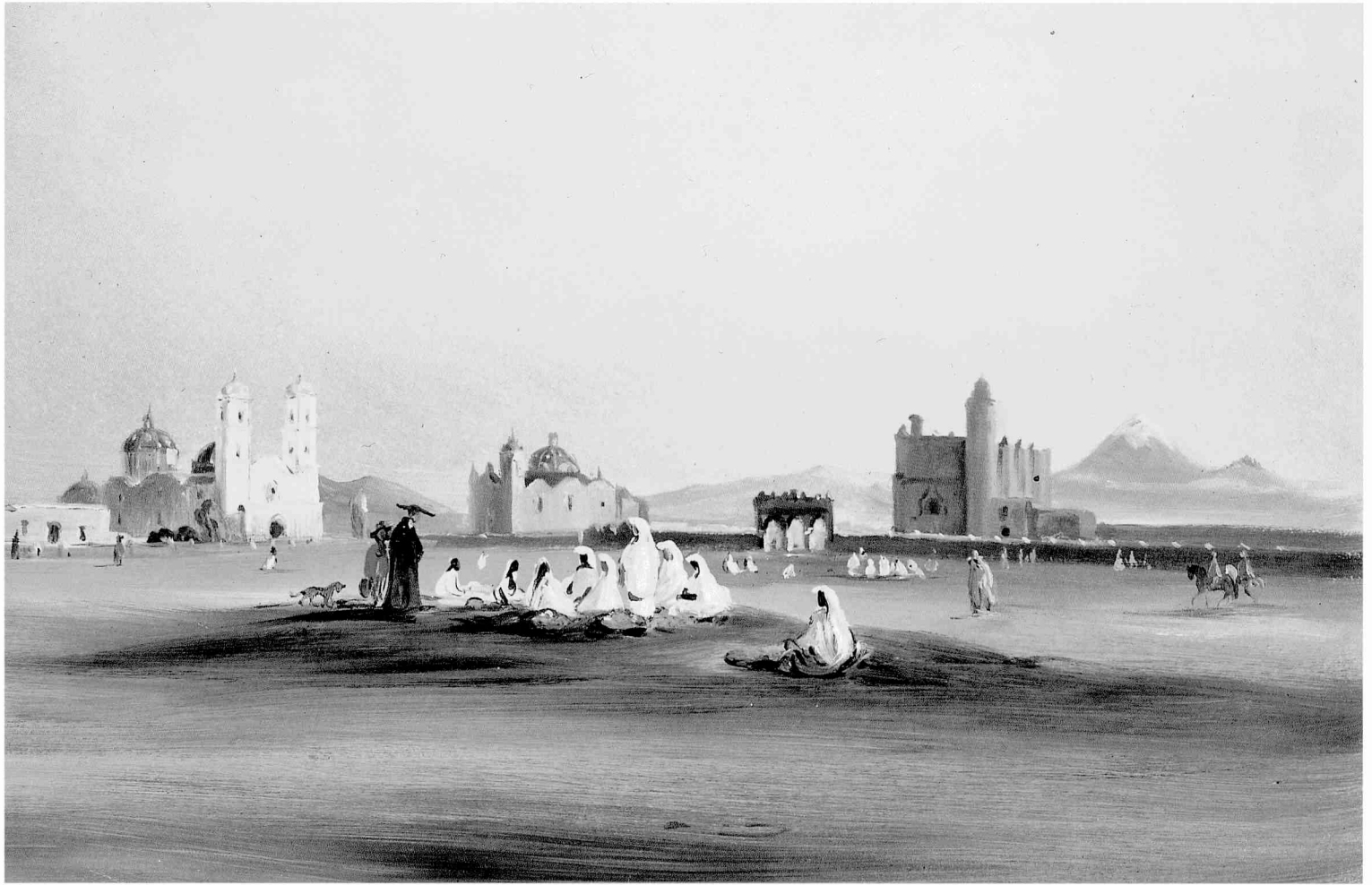
Der Marktplatz von Córdoba
Kat. Nr. 49



Blick auf Orizaba und Zongolica
Kat. Nr. 51



Straße von Orizaba nach Acultzingo
Kat. Nr. 54



Marktplatz von Acultzingo
Kat. Nr. 59



Seguro de la Frontera
Kat. Nr. 60



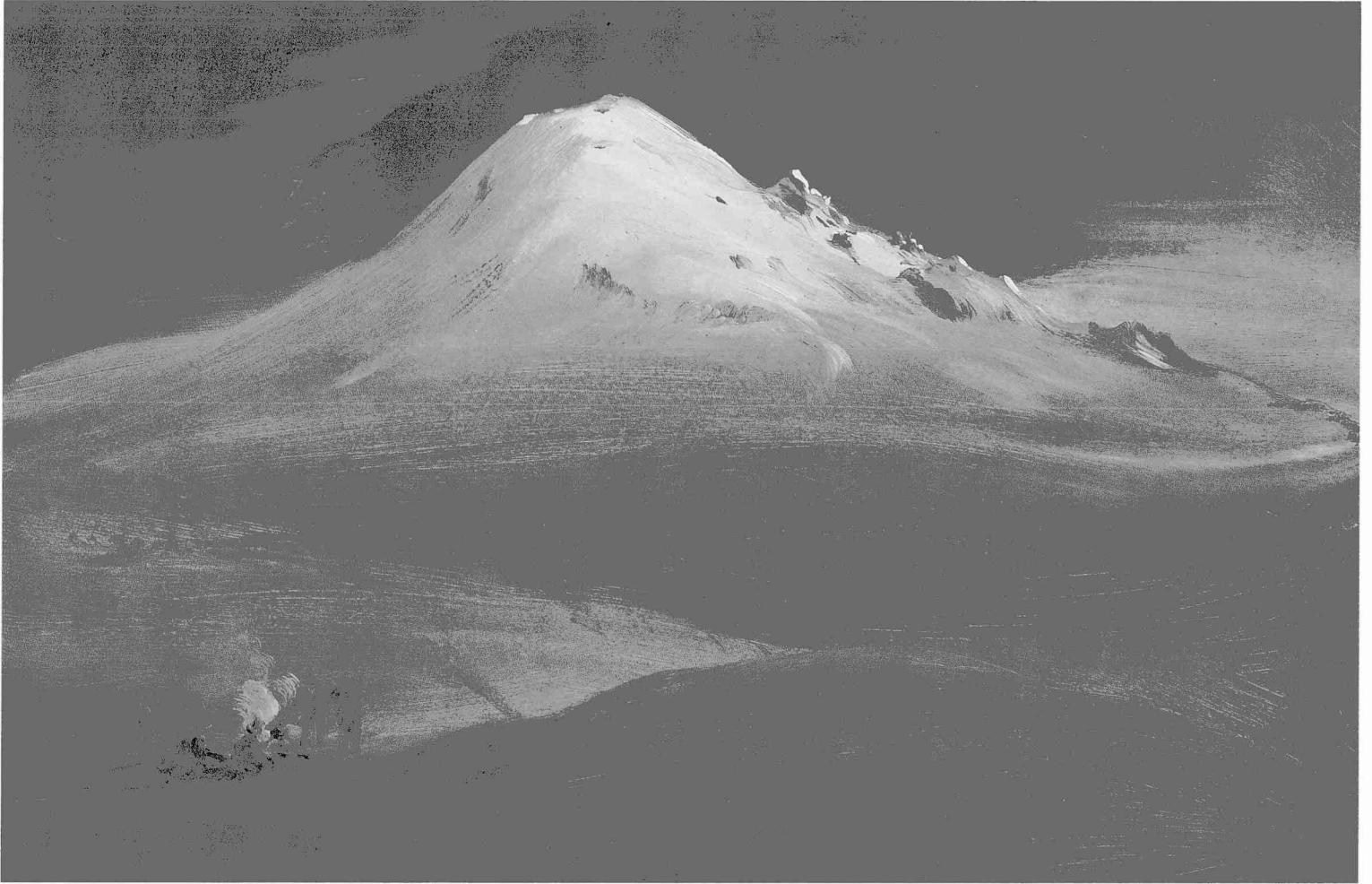
Blick auf Puebla
Kat. Nr. 64



San Nicolás de los Ranchos
Kat. Nr. 65



Aussicht von einem Hochtal auf den Pico de Orizaba und die Berge von Tlaxcala-Puebla
Kat. Nr. 67



Nächtliche Rast auf dem Popocatepetl
Kat. Nr. 69



Blick von Tacubaya auf die Sierra Nevada
Kat. Nr. 81



Blick auf das Tal von Mexiko
Kat. Nr. 82



Blick auf Schloß Chapultepec
Kat. Nr. 83



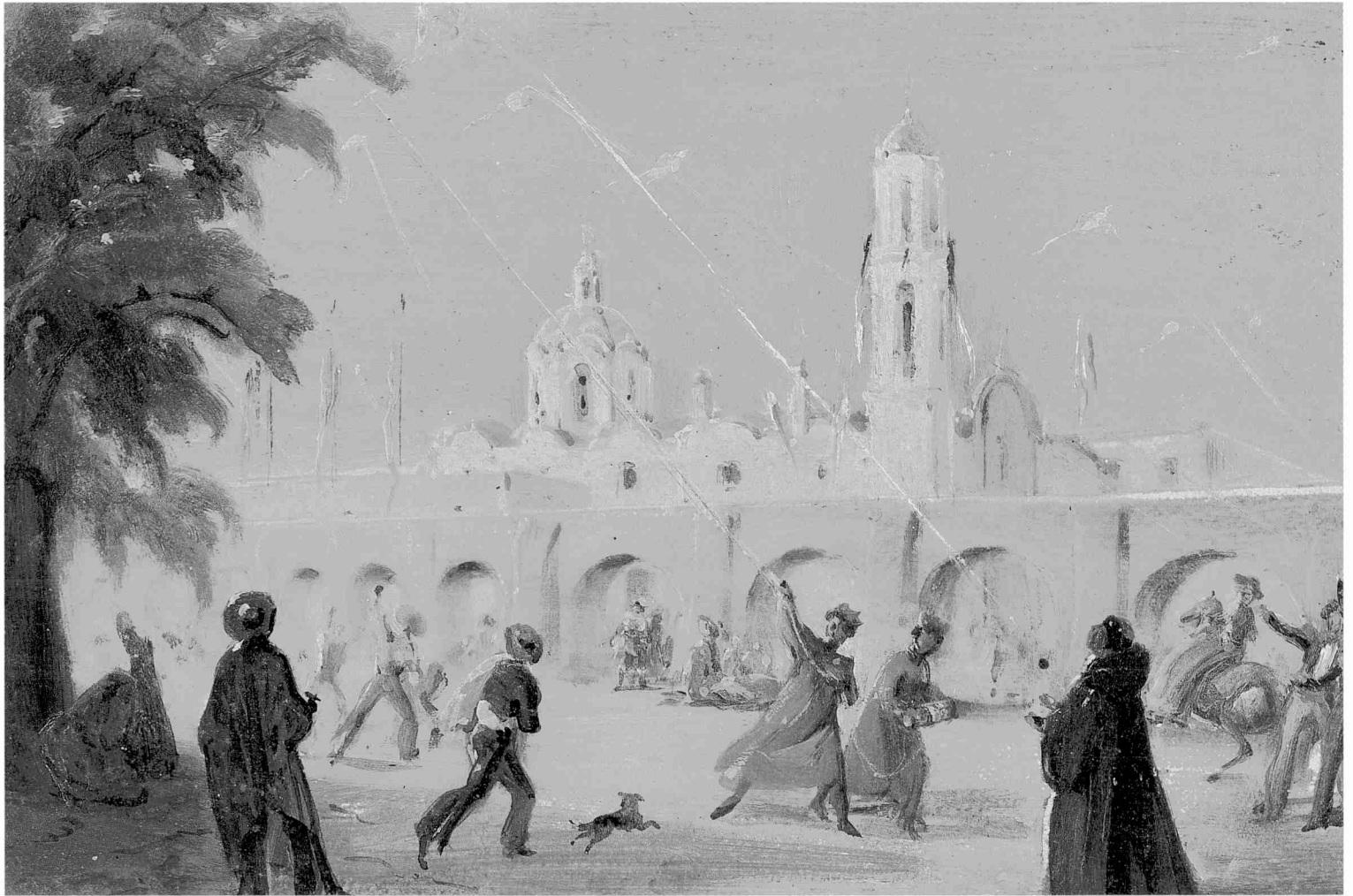
Anhöhe bei N.S. de los Remedios
Kat. Nr. 85



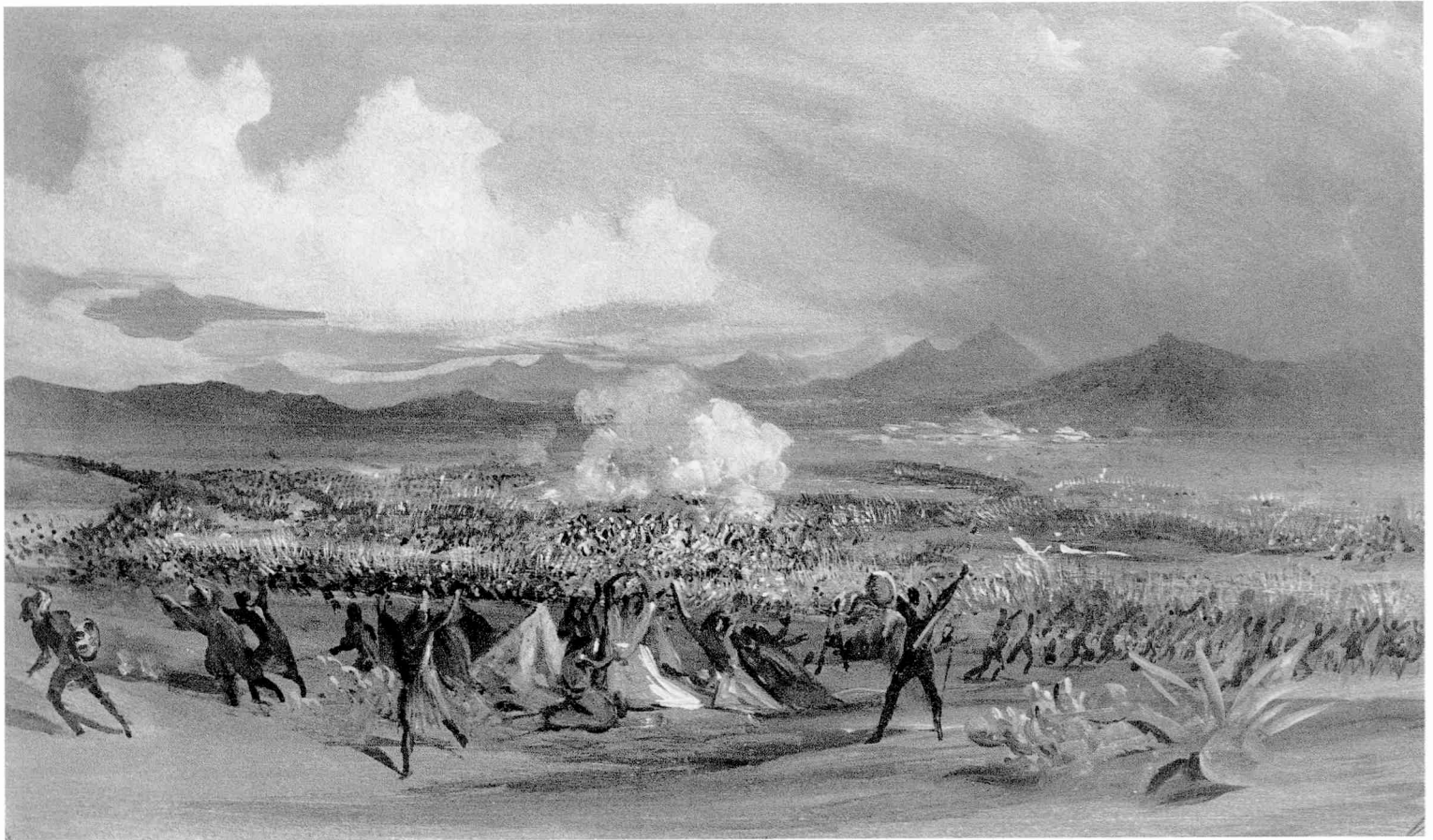
Prozession in México Ciudad
Kat. Nr. 87



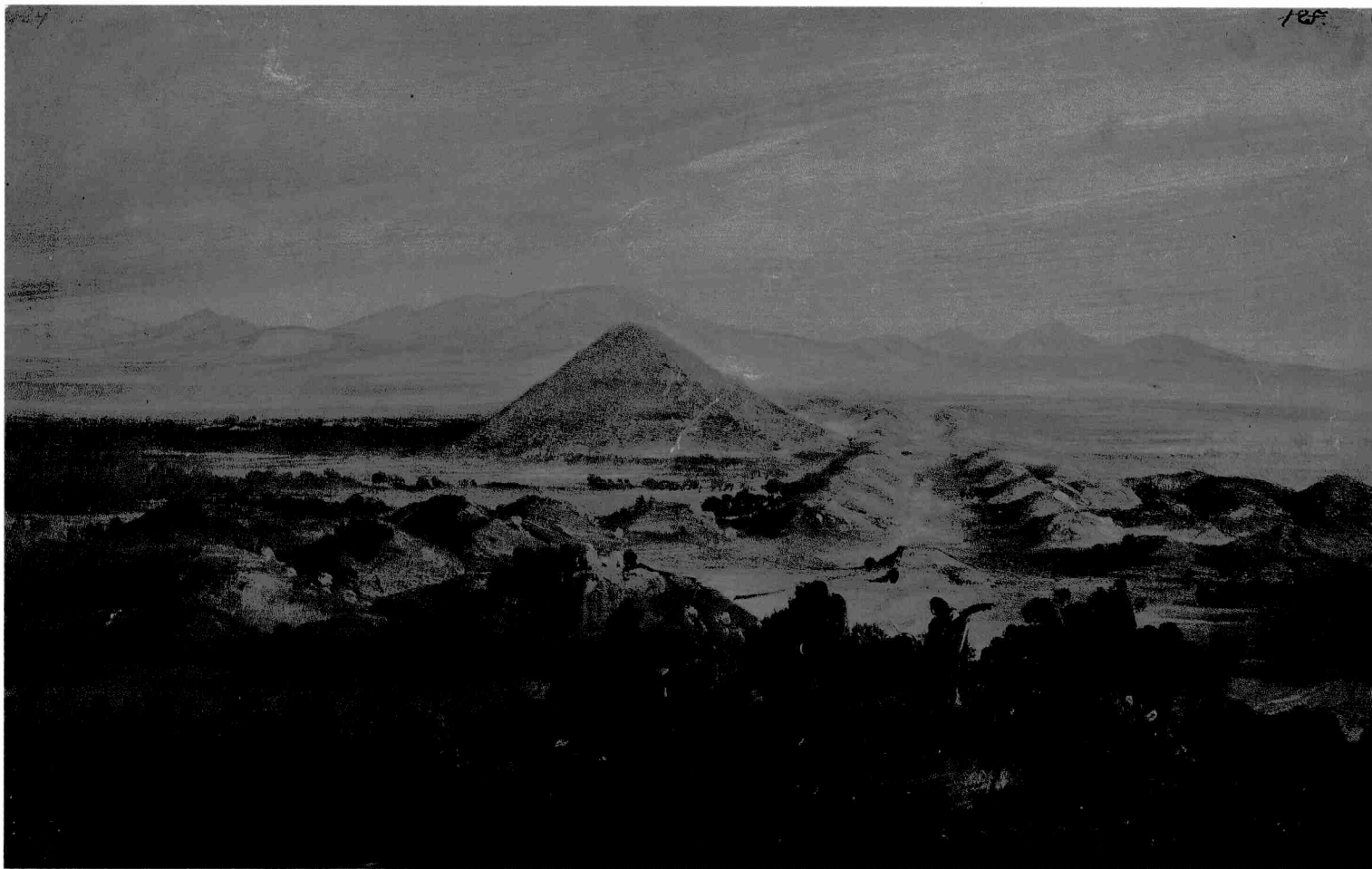
Kirchgänger vor der Kathedrale
Kat. Nr. 88



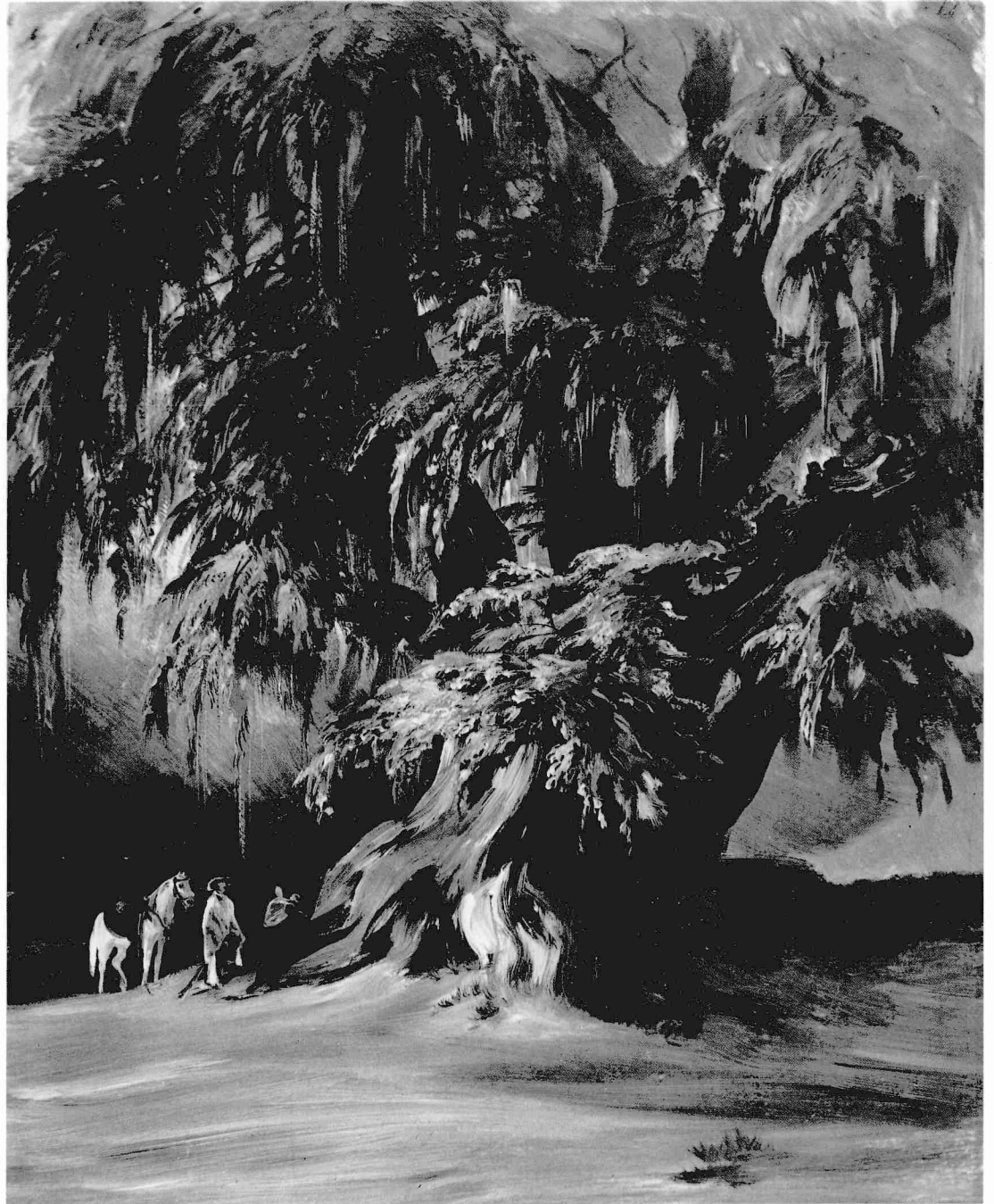
Drachensteigen vor der Kirche Santa Cruz
Kat. Nr. 93



Die Schlacht von Otumba
Kat. Nr. 97



Blick auf die Sonnenpyramide von Teotihuacan
Kat. Nr. 99



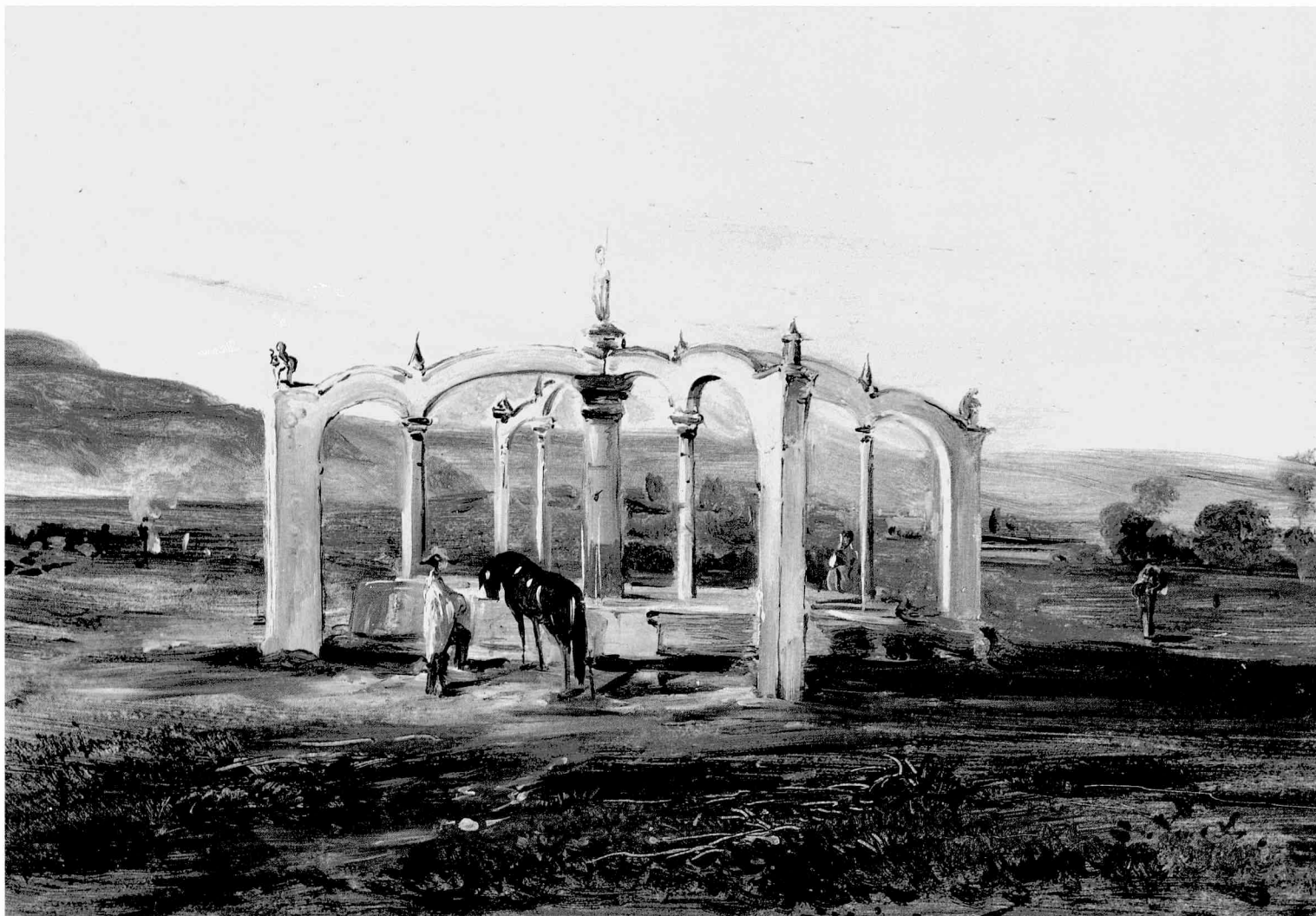
Ahuehuate-Baum
von San Juan Teotihuacan
Kat. Nr. 101



Hacienda de Chapingo
Kat. Nr. 106



Die Lagune von Texcoco
Kat. Nr. 107



Brunnenszene in Texcoco
Kat. Nr. 108



Blick auf den Nevado de Toluca
Kat. Nr. 109



Kloster auf dem Weg nach Cuernavaca
Kat. Nr. 112



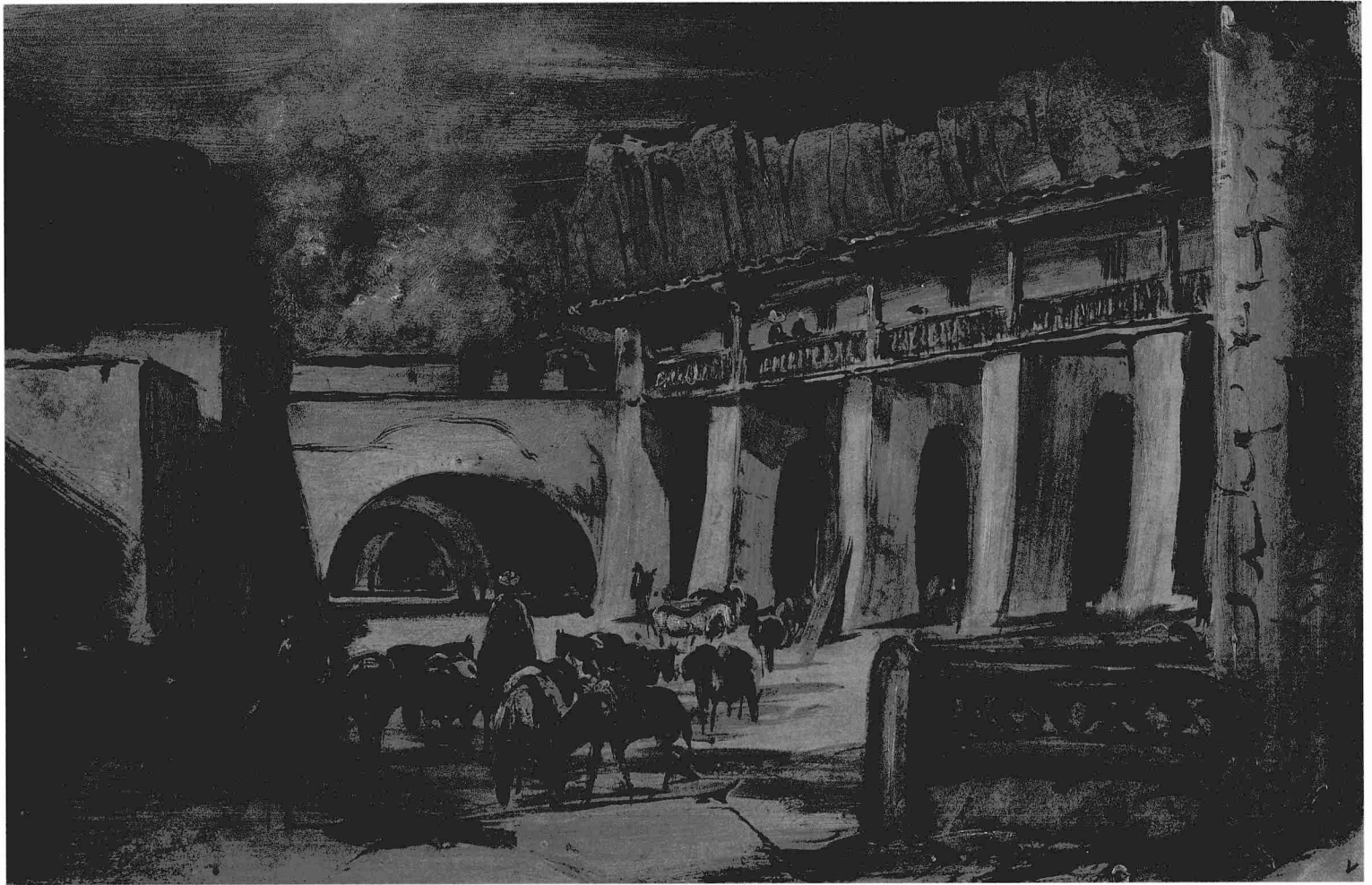
Hausmusik
Kat. Nr. 114



Gebirge bei Atotonilco el Grande
Kat. Nr. 118



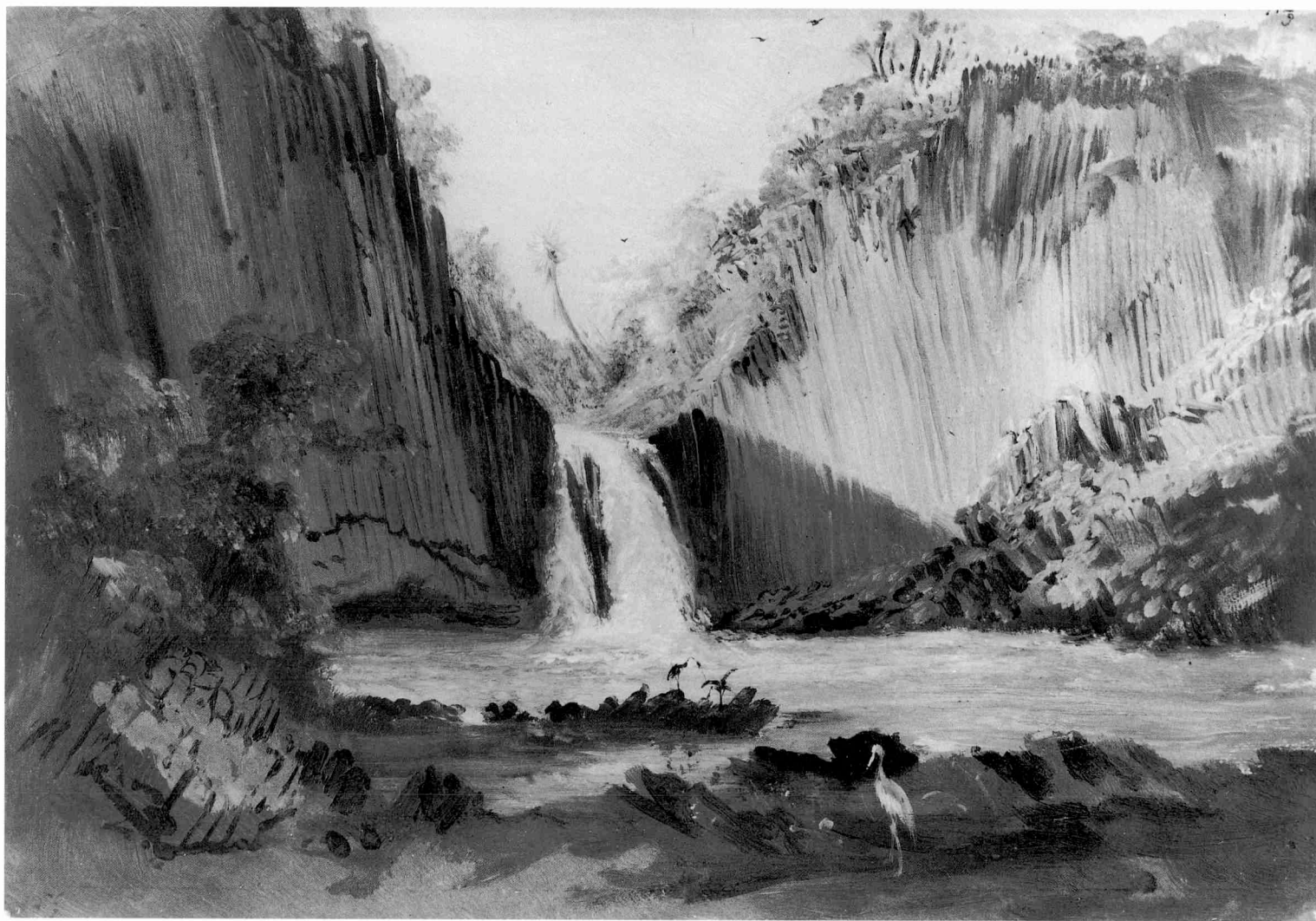
Barranca der Hacienda von San Miguel Regla
Kat. Nr. 119



Hacienda von San Miguel Regla
Kat. Nr. 122

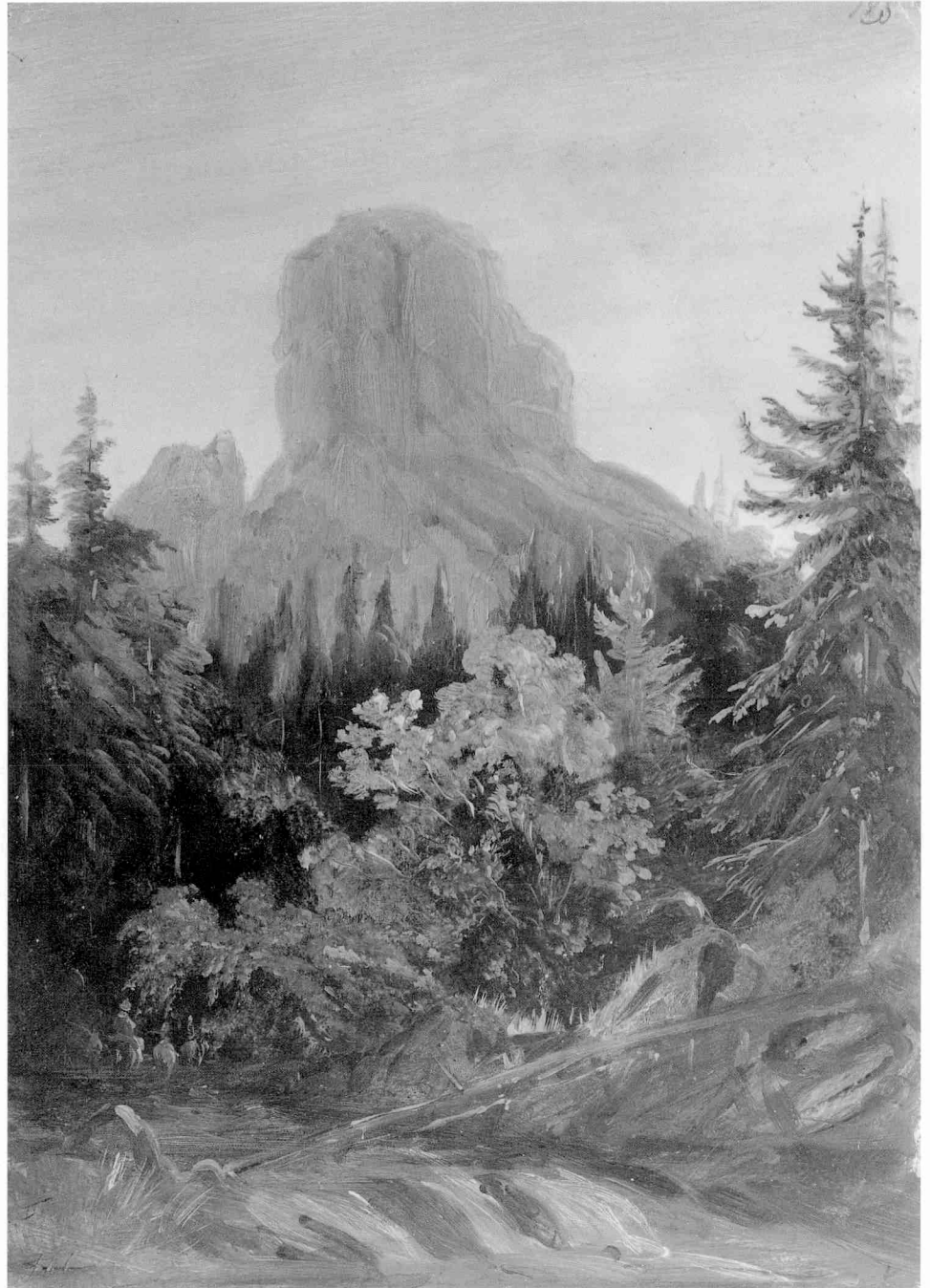


Basaltschlucht von San Miguel Regla
Kat. Nr. 121



Basaltschlucht von San Miguel Regla
Kat. Nr. 120

Blick auf eine Felswand bei Atotonilco
Kat. Nr. 125





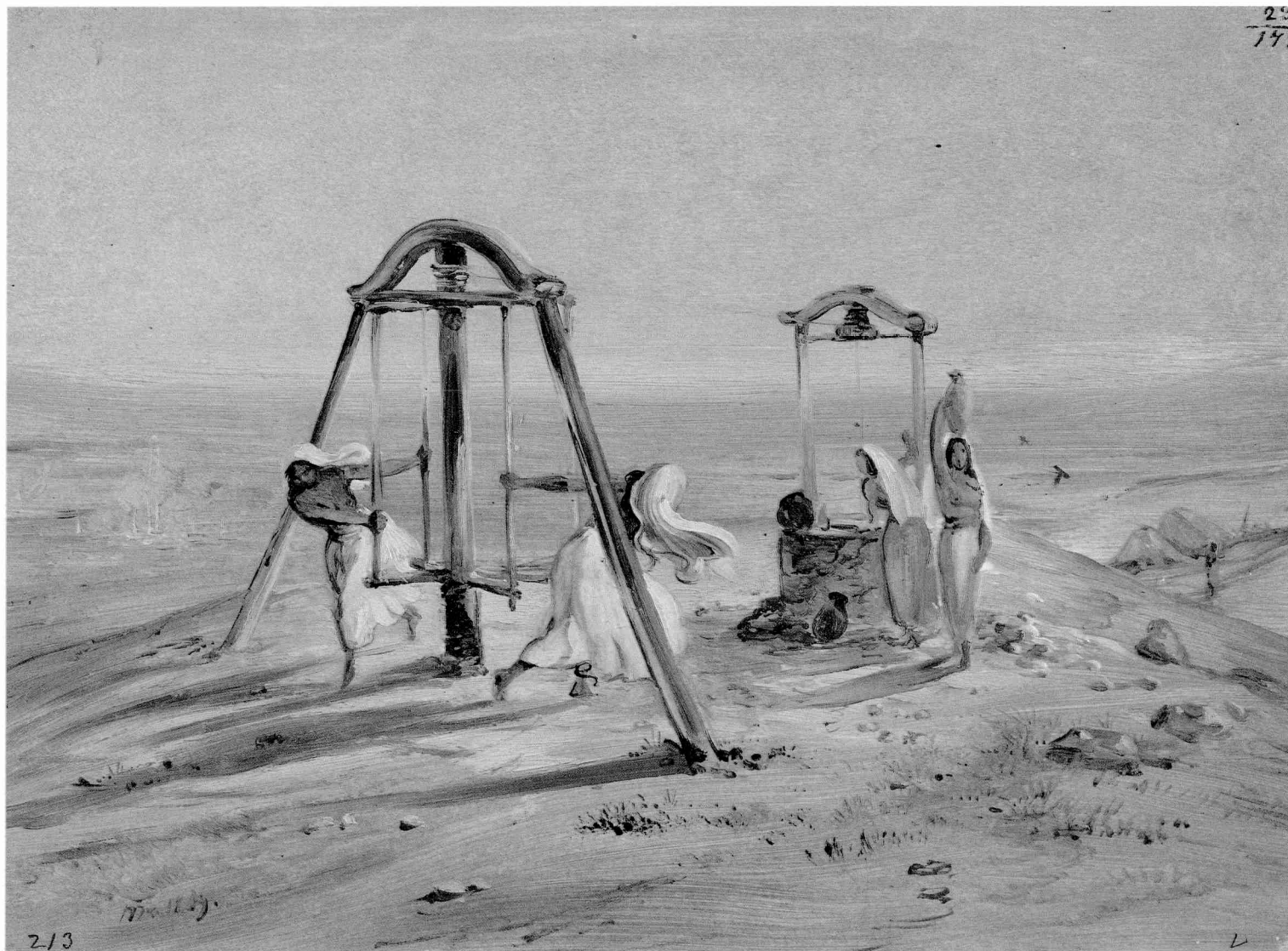
Gebirge an der Straße von Atotonilco nach Pachuca
Kat. Nr. 126



Laguna de Cirahuen
Kat. Nr. 134



Reiter sprengen bei Zamora über das Hochtal
Kat. Nr. 141



Brunnenszene
Kat. Nr. 143



Reiter auf dem Weg nach La Barca
Kat. Nr. 145



Nevado de Colima, von der Cuesta de Zapotlán gesehen
Kat. Nr. 156



Marktplatz von Zapotlán am Tag des Maisfestes
Kat. Nr. 157



Vulkan und Nevado de Colima
Kat. Nr. 159



Blick auf den Vulkan von Colima
Kat. Nr. 163



Reiter in der Nähe des Rancho Jala
Kat. Nr. 171



Der Río Colima mit dem Vulkan und dem Nevado
Kat. Nr. 172



Landzunge bei Manzanillo. Indianer unter Tropenbäumen
Kat. Nr. 177



Bildnis einer Indianerin
aus Amatlán de los Reyes
Kat. Nr. 203



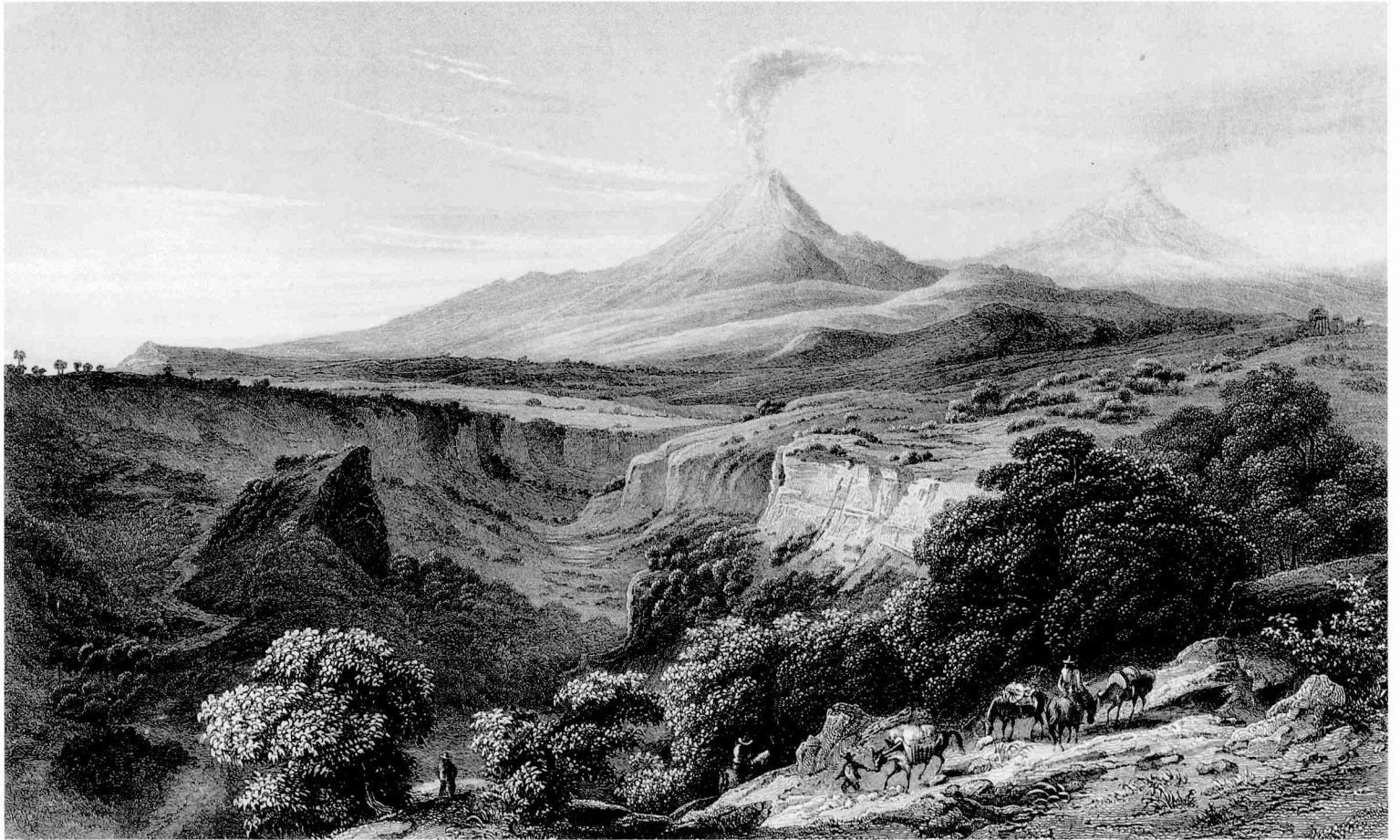
Ansicht der »Costa chica« südlich von Acapulco
Kat. Nr. 186



Bildnis einer Indianerin aus Amatlán de los Reyes
Kat. Nr. 204



Reiter und Fußgänger in brasilianischer Tropenlandschaft
Kat. Nr. 216



Vulkan von Colima
Kat. Nr. 221



Agaven bei San Juan Teotihuacan
Kat. Nr. 222



»Trages de la gente del campo«
Kat. Nr. 223

